الحقيقة التاريخية

علي القيم
معاون وزير الثقافة

أتابع منذ سنوات طويلة ، ما ينشر على إمتداد الوطن العربي من كتابات ودراسات وأبحاث تاريخية ، وأستطيع القول ان هذه الكتابات يتنازعها مجموعة من التيارات الفكرية يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

ــ تيار الواقعية الموضوعية الذي يقول أصحابه بأنه من الممكن أن نكتب الحقائق التاريخية كما وقعت في الماضي .

ــ تيار يقول بنظرية توالد الأحداث التاريخية بعضها عن بعض ، فالتاريخ بالنسبة لأصحاب هذا التيار هو بمثابة عملية توالد مستمرة ، وهذه العملية تنقل من عصر الى عصر ، ويدخل في هذا النطاق تيار يؤمن أصحابه بالتقديرية الاخبارية الذين يقومون بإيجاز التاريخ كله في سلسلة من القوانين العـامة .

ـ تيار النظريات الحديثة أو ما يمكن أن يطلق عليه تيار « النسبية التاريخية » وأصحابه يعتبرون الحقيقة التاريخية نسبية لا يمكن الوثوق المطلق بها .

ـ تيار من عكف على دراسة الحروب والانقلابات الاجتماعية كل على حدة ، مع صرف النظر عن نظرية الاستمرار في التاريخ التي كانت حتى فترة قريبة تشكل أساساً متيناً لكتابة التاريخ .

ـ تيار من يرى بأن المؤرخ مهما فعل ، لا يرى الماضي إلا من خلال عصره ، أي لا يستطيع التخلي عن مفهومات مجتمعه والآراء السائدة فيه ..

أمام هذا كله ، ألا يحق لنا أن نتساءل أين الحقيقة التاريخية في كل ما يكتب وينشر من دراسات وأبحاث على امتداد الوطن العربي ... ان الكتابة التاريخية لا تنفصل عن عملية الصراع الدائرة اليوم في وطننا العربي ، فقد صار التاريخ في صميم المعركة المصيرية التي تتعرض لها الأمة العربية بشتى السبل ومختلف الوجوه والصعد ... هناك محاولات كثيرة لا تخفى على أحد ، يقوم بها الصهاينة ودعاة العنصرية والاستلاب الفكري والحضاري ، تهدف الى زرع بذور الشقاق والتفرقة والتجزئة بين أبناء الأمة العربية الواحدة ، وفصل عرى الأخوة بين الأخ وشقيقه ، والإيحاء بأن ماضي هذه الأمة القديم لا علاقة له بماضيها بعد الاسلام ... انهم يكتبون تاريخنا القديم بروح العداء والتفرقة والإزدراء ، وبكل أسف ما زال هناك ممن يكتب ويدرس من المؤرخين العرب ، ينقل هذه الكتابات ويترجمها كأنها من المسلمات التي لا يرقى إليها الشك ، وهنا تكمن المشكلة الكبرى ، فتاريخنا العربي القديم ما زال يكتب بأيدي

غير عربيـة وبكل أسف هـذا المخطط المجهز بكل العلوم والمعـارف وأحدث أساليب التقانة والبحث سيكون له الغلبة في المستقبل إذا لم نعرف كيف نقف بوجهه ونواجهه بالأساليب ذاتها وبالحصانة العلمية التي نحن أحوج مانكون إليها في عالم اليوم •

في وسط هذا الاهتمام والحماس للتاريخ ، نحتاج الى وقفة ، والى مراجعة متأنية دقيقة ، وبعدها يمكن الانطلاق نحو كتابة التاريخ العربي الشامل الذي يخاطب العقول الواعية بمنهجية تستقرىء الأحداث ، وذات آفاق عربية معاصرة ، وهذا يتطلب منا :

ــ الكشف عن حقيقة تاريخنا العربي في وجوده المتواصل منذ أقدم الأزمنة والعصور وحتى الوقت الراهن •

ــ الكشف عن مواضيع التزوير والتشويه التي لحقت بهذا التاريخ على مدى تاريخ طويل •

ــ نقض الكثير من المفاهيم والتسميات الخاطئة المفروضة علينـا منذ زمن طويل من قبل بعض المستشرقين ، والتي بكل أسف ما زلنا نأخذ بها وتتداولها في كتاباتنا ودراساتنا كمسلمات بدهية ، دون مناقشة أو تمحيص •

ــ توحيد التصور التاريخي الشامل والمتكامل لأمتنا العربية ، وهذا يتطلب إعادة النظر والدراسة لا في الجزئيات ، بل في إعادة تقييم العناصر المكونة لها ، ووضعها في مكانها الطبيعي ، وضمن الهيكل العام للتاريخ والحضارة العربية العريقة الموغلة في القدم •

★ ★ ★

الدراسات والبحوث

فلسفة الجمال المثالية

«كانط - هيغل - كروتشة»

أحمد محمود

ليست المثالية مذهبا ادبيا ، او جمالية ، بل هي مذهب فلسفي ، ويقابلها المذهب المادي . والبشر ـ منذ القديم ـ قسمان : مثاليـون وماديـون ، وبعـد الفيلسـوف اليونانـي افلاطون شيخ المثاليـة ، لأنه أول من قال بتقدم الفكر على المادة ، وأول مـن قال : إن العالم المادي ليس له وجود حقيقي ، بل هو انعكاس لعالم المثل الخالد .

* احمد محمود : باحث من القطر العربي السوري ، له العديد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية .

وفي العصر الحديث اثرت الفلسفة المثالية في الادب والفن والجمال ، فأوجدت مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها المذهب التأثري في النقد ونزعة الاسلوبيين الخاص التي تمثلها مدرسة النقد الحديث الأميركية .(١)

وللفلسفة المثالية أعلامها ودعاتها ، كما الفلسفة المادية ، ولعل الفيلسوف المثالي الاول في العصور الحديثة هو الالماني كانط ، الذي كان له تأثير كبير في الفلسفة المثالية وأعلامها ، وكان لفلسفته صدى واسع في النقد والادب والجمال من بعده .

وفي بحثنا هذا سنتحدث عن فلسفة الجمال المثالية عند كانط وهيجل وكروتشه وذلك لما قدموه من اسهامات غنية في هذا المجال . وسوف نقف عند أهم القضايا التي اثارها هؤلاء الفلاسفة وهي : مفهوم الجمال . الشكل والمضمون . الغاية الجمالية والغايات الأخرى .

مفهوم الجمال :

من الصعب تحديد ماهية الجمال ومفهومه، وقلما اتفق اثنان على تعريف واحد للجمال ؛ وقد نتفق على جمال لوحة فنية ، أو قصيدة شعرية ، أو معزوفة موسيقية ، ولكن اذا ما طلب منا تحديد الجمال فيها ، أو لماذا هي جميلة ؟ فقد يبدو ذلك عسيرا بعض الشيء . فالجمال ليس معادلة رياضية باخراج قيمة المجهول فيها تكون قد حللنا رموزها ، وكشفنا غموضها .

سنحاول تحديد الجمال ومفهومه ، وكيفية تحققه عند الفلاسفة الثلاثة وسنبدأ بكانط أولاً .

انطلق كانط في ابحاثه الجمالية من مسألة بسيطة وهي : هل للذوق في مجال الفن نفس النسبة والفردية ، التي يتصف بها في سائر المجالات ، أم ان للحكم الجمالي الذوقي طبيعة مغايرة ؟

فالحكم الذوقي ينبغي أن يكون شيئا مغايرا للذوق بمعانيه الحسية الأخرى ، بل ان فيه بالضرورة عنصرا ثابتا مشتركا بين الأفراد . ولو لم يكن الأمر كذلك لما حرص الفنان أن يكتب أو يرسم للآخرين ، ولما انتظر منهم استجابة فيها تقدير وتذوق لانتاجه الفني . (٢)

ومع ان راى كانط يصطدم بالرأي الشائع بأن الحكم الجمالي فردي ، فقد اعترف بعنصر الذاتية في التجربة الجمالية ، لان ادراك الجمال شعور قبل كل شيء ، ومبعث الاحساس بالجمال هو ذلك الانسجام الذي تشعر به قوانا الادراكية وملكاتنا عندما نمارسها في حضور موضوعات معينة . ومع ذلك فان للحكم الجمالي رغم صفته الذاتية هذه نوعا من الموضوعية ، فليس الاحساس بالجمال مشابها لاحساساتنا في حالة الحلم ، والتخيل الصرف ، وانما يمثل كل حكم جمالي نصدره في صورة حكم صحيح يسري على اي شخص آخر يواجه نفس الموضوع في نفس الظروف . (٣)

ويقرر كانط ان الجمال ضرب من ضروب اللعب الحر البعيد عن كل غاية نفعية أو قيمة استعمالية ، (ولفرط مافرق كانط بين الجميل والمفيد انتهى الى جعل الجميل والمعقول على طرفي نقيض ، حتى لقد وصل الى القول : بأن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء) . (٤)

وقد فرق كانط بين نوعين من الجمال : الجمال الحر ، أو الخالص ، كما الأزهار والزخارف ، وهو جمال الصورة . والجمال المعتمد على شيء آخر ، كجمال المباني الذي يمتزج فيه الاحساس بجمال الصورة بأدراك الفائدة العملية للموضوع . ويدرج كانط الجمال البشري ضمن الفئة الثانية : فجمال المرأة — كما يرى — لا يرجع الى ادراك التناسق في جسدها فحسب ، وانما يضيف الى ذلك عنصرا آخر هو ادراك ملاءمة النموذج الموجود أمامنا لوظيفة المرأة ، ولما تريده الطبيعة منها أن تكون . (٥)

والجمال — عنده — مرتبط بشعور الرضى ، لا بذات الموضوع ،

وفيه لذة حاصلة من تأمل شكل الجميل دون محتواه ، وهذا ما يسمى بالذوق . والجميل ما يعجب الجميع دون مفهوم .(٦)

ويفرق كانط بين الجمال والجلال ، فالموضوع الجليل هو غير جميل بذاته ولكنه يثير فينا احاسيس روحية تنتمي الى صميم التجربة الجمالية . وادراكنا للجلال يجب ان يكون غير مقترن بأي نوع من الرهبة ، او الخوف الذي تثيره القوة الطاغية ، او الحجم الهائل للموضوع الجليل ، والفارق بينهما هو ان الجمال يتوقف على تناسق الصورة ، وتلاؤم الخطوط ، اما الثاني فقد يكون متعلقا بصورة هي في ذاتها مشوّهة تفتقر الى اي تناسق واحساسنا ينبع كله عن ذاتنا فهو ينشأ في صدد موضوع ليست له اية قدرة تعبيرية ، اما في الجمال فتوجد علاقة بين تناسق الشكل وبين استجابتنا الجمالية لها .(٧)

(فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة الى افكار عامة مجردة ، وذلك انه لا سبيل لنا الى معرفة شيء عام عالمي دون افكار تجريدية عامة نستطيع بها تقديمه الا الجمال) .(٨)

ويبقى ان تذوق الجميل في حقيقة امره عملية نفسانية وجدانية ولكنها مرتبطة اشد الارتباط بالموضوع القادر على ان يبعث فينا هذا الاحساس ، فالحكم الجمالي ما هو الا تعبير عن علاقة بيننا وبين الاشياء التي تستحوذ على مشاعرنا ، بما فيها من سمات جمالية تدفعنا الى اصدار حكمنا عليها بالجمال .

ننتقل من كانط الى هيجل الذي له باع طويلة في الفلسفة الجمالية وغيرها ، وبداية يرى هيجل انه ليس من شان فلسفة الجمال ان تبحث في احصاء انواع الجمال وانما تنحصر مهمتها في تعريف ماهية الجميل .

والجمال ــ عنده ــ هو التجلي المحسوس للفكرة ، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة اما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي : والفكرة ليست حقيقية فحسب بل جميلة كذلك .(٩)

(والجميل حر ، ولا متناه ، مع انه من الممكن ان يكون له مضمون خصوصي وبالتالي محدود ، غير أن هذا المضمون يظل يتبدى مع ذلك كواقع لا متناه في ذاته ويبقى محبوا بوجود حر : ذلك ان الجميل هو على الدوام المفهوم الذي بدل أن يتناقض مع موضوعيته بمعارضته اياها بتناه مجرد ، واحادي الجانب ، يتداخل وهذه الموضوعية ، ويصبح بفضل هذه الوحدة المحايثة لا متناهيا في ذاته) .(١٠)

ويقرر هيجل أن انطلاقنا من الجمال بوصفه فكرة يساعدنا على ان نتجنب الوقوع في الكثير من المآزق التي تسببها كثرة الموضوعات الجميلة ، أو تعدد مظاهر الجمال في الطبيعة ، والفن على السواء .(١١)

ويفرق هيجل بشكل واضح وجلي بين الجمــال الطبيعي والجمــال الفني ، وعنده ان الجمــال الفني يفوق الجمــال الطبيعي . يقول : (ان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لانه من نتاج الروح ، وما دام الروح أسمى من الطبيعة فان سموه ينتقل بالضرورة الى نتاجاته ، وبالتالي الى الفن) .(١٢)

ويقول هيجل : (ان الحياة التي تحرك الطبيعــة جميلة من حيث هي فكرة حسية وموضوعية ، وذلك بقدر ما ترتدي الحقيقة ، اي الفكرة بصورة مباشرة ، وكشكل طبيعي أول شكل الحياة في داخل واقع خصوصي ومطابق . لكن بالرغم من هذا التجسيد المباشر والحسي ، ليس الجمال الطبيعي جميلا لذاته ، وفي ذاته ، مثلما ليس هو نتاج ذاته ، ولا موجوداً بسبب ظاهرة الجميل . فالجمال الطبيعي ليس جميلا بالنسبة للوعي المدرك للجمال)(١٣) .

فالجمال في الطبيعة لا يظهر الا على انه انعكاس للجمال الذهني ، ومن هنا فلا بد من اعتبار الاستطيقا (علم الجمال) دراسة خاصة بالفن ، وليست بالجمال الطبيعي على الاطلاق .(١٤)

اذن فالجميل ـ عند هيجل ـ هو الظهور الحسي للفكرة . ولا شك أن مثاليته هي التي أملت عليه هذا الموقف أو غيره ، فالفكر اسبق في الوجود

من المادة ، بل ان الفكر عنده في حقيقة الامر هو كل شيء . ولكن هـذا لا يعني ان الطبيعة جسم صلب يحدد الفكر ويعارضه ، بل ان الطبيعة والعقل قد تفرعا عن أصل واحد ، ولكنهما ليس في درجة واحدة لان الفكر نشأ اولا ثم المادة وهما معا يشكلان العالم الروحي .

اما كروتشه فقد اكد ان الجمال هو التكوين العقلي لصورة ذهنية ، او لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر الشيء المدرك ، لان الجمال يتعلق بالصورة الباطنية اكثر مما يتعلق بالخارج ، فهو تجسيد للحركة الباطنية ، بل انه تعبير .

والفكر ـ في حالة نتاجه الفني عن طريق الحدس ـ يخلق الجمال ، وهو في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجي تمام الاستقلال ، لان العالم الخارجي لا وجود له في خارج عملية الادراك ، والاصول التعبيرية والعلاقات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه ، واما الخلق الجمالي نفسه فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .(١٥)

ولا يمكننا ان ندرك طبيعة الشعور الباطن الذي ينتابنا الا عندما يكون في وسعنا التعبير عنه ، كما لا يمكن ان يكون لدينا حدس بمنظر طبيعي الا اذا كانت تفاصيله واضحة في اذهاننا ، بحيث نستطيع ان نعبر عنه بوضوح لمن يطلب الينا ذلك ، وبالاختصار فمعرفتنا تظل غامضة ، مبهمة حتى نعبر عنها . فالفن اذن في اساسه تعبير .(١٦)

وبناء على ما تقدم يمكن ان نقول : ان الفارق الاساسي بين الفنان وغيره من الناس العاديين عملية صياغة الحدوس ، او ترجمة الاحاسيس التي تنتابنا ، حتى ان كروتشه ذهب الى ان الناس جميعهم شعراء ، وليس هذا انتقاصا من قدر الشعر والشعراء ، فلو كان للشعر لغة خاصة قائمة بذاتها ، او لو كان لغة الآلهة ـ كما يقولون ـ لما كان في وسع البشر ان يفهموه . بل انه اللغة الاصيلة للجنس البشري .(١٧)

وتبعا لمثاليته يؤكد كروتشه انه ليس للواقعة الجمالية اي وجود مادي

(حيث انه لا عبرة بالطبيعة ، اذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذي يوجدها ، اذن الفن ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، ولا جمال ولا قبح في موضوع الفن ، فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين ، وانما يكون القبح الفني في التعبير ، وفي اختلال الوحدة ، او في انعدام التناسق ، أو في الجري وراء بهرج التعبير الذي يضرّ بالشكل ، اذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور .

ويستخدم الحدس التعبيري الكلمات ، والتعبيرات المألوفة ، والمجازات المتواضع عليها ، ولكنها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام ، لتصبح مجرد تأثرات وانطباعات مختلفة للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الادبي ، فما اشبهها بقطع المعدن التي تذوب في صنع تمثال) .(١٨)

صفوة القول : لقد رأى كانط الفن والجمال ضربا من اللعب الحر الصرف . وقرر هيجل ان الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة . وذهب كروتشه الى ان الجمال حدس او تعبير . وان اختلفت التعابير والاصطلاحات فيما بينهم فانه يمكن لنا ان نرد الجمال ـ عندهم ـ الى الفكر . وقد اتفق الفلاسفة الثلاثة على ان الجمال الفني ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو اسمى من جمالها ، لانه نتاج الروح ، وكذلك هو خلق حر غير مقيد باية قوانين . وله وجود مستقل كقيم الحق والخير التي توجد سواء وجدت المادة أم لم توجد .

الشكل والمضمون :

كثيرا ما اثارت الفكر الانساني مشكلات وقضايا ، فوقف حائرا امامها عاجزا عن حل غموضها ، وسبر أغوارها ، وقضية الشكل والمضمون احدى تلك القضايا التي اثارت الفكر الانساني على مر العصور ، وهي حتى الآن معلقة بين فريقين : الاول يقول بالشكل ، والثاني بالمضمون . فهل الجمال في الشكل ؟ أم هو في المضمون ؟

لقد كانت فكرة كانط في الجمال قاسية ــ كما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال ــ فالجمال المحض لا يتمثل إلا في الشكل المحض ؛ فالذي يختفي فيه كل مضمون كالنقوش والزخارف ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال في الموسيقا غير المصحوبة بغناء . (١٩)

ان كانط يرى في جمال الشكل المظهر الاساسي للجمال في كل موضوع ، ذلك لأن جمال الشكل هو أمر يدركه كل الناس بطريقة واحدة، على حين أن ادراكهم للصفات الاخرى كاللون والصوت يختلف الى حد ما حسب ذاتية الافراد ، ومن هنا كان حرص كانط على تجريد هذه الصفات ، واستبقاء الشكل بوصفه العنصر الرئيسي في كل ما هو جميل .(٢٠)

ولسنا مع ما ذهب اليه كانط ، اذا كان يقصد بالشكل تلك العلاقات الخارجية للعمل الفني ، دون الكلية الشاملة للعمل نفسه ، فالشكل بذاته ولذاته لا يملك اية قيمة جمالية ، لأن قيمة الشكل الجمالية وثيقة الصلة بمضمون العمل الفني فسواد الشعر جميل ، وليس سواد الوجه كذلك ، (مع الملاحظة أن القيم الجمالية قد تختلف من مجتمع لآخر) .

وان صورة علاقة الشكل بالمضمون لا تصدر في الادراك الجمالي وفي الفن عن عملية منطقية ، هي ليست حكما يحلل نشاط الفكر ، بل تنشأ لدى الانسان حدسيا وفي ذات اللحظة التي يتصل المرء بها بالموضوع ، ويدركه .

ولعل كانط ــ في رأينا ــ ذهب الى ان الجمال يتمثل في الشكل المحض لأن النفع غير وارد مطلقا في الشكل ، وبذلك يغدو الخيال طليقا من كل شيء يحده، فمن المعروف ان كانط ابعد الجمال عن النفع والاخلاق بشكل نهائي ، لذلك كان يرى أن الزخارف العربية اجمل من غادة حسناء .

اما هيجل فقد خالف (كانط) في هذه القضية ، فهو لم ينظر الى

الجمال من ناحية شكلية وذاتية ، بل نظر اليه كذلك من ناحيةموضوعية، ومن ناحية المضمون . فهو يرى ان جمال الشكل لا يشكل ما نسميه بالمثال ، اذ يستلزم المثال أيضا فردية المضمون ، ومعها فردية الشكل ، فالوجه الجميل والمتناظم الشكل مثلا لا يمكن ان يكون باردا ، وعديم التعبير .(٢١)

(والفكرة عند هيجل او المضمون المثالي يتراءى من خلال الصورة الفنية او العمل الادبي ، ولكن الافكار والاخيلة في ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر ، او التفكير الفردي ممزولا عما حوله ، إذ على الفنان أن يفكر تفكيرا جادا في جوهر الحقائق ، في كل مالها من امتداد وعمق ، إذ من دون الفكر لا يكون المرء على وعي بما هو في دخيلة نفسه ، وفي كل عمل فني عظيم يسرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأنعيد التفكير في جميع نواحيها) .(٢٢)

اذن ينبغي ان تتلقى الفكرة في الفن ـ في اسمى درجاته ـ شكلا خارجيا ، وحتى يكون الفن خلاقا يجب ان يحقق التوافق والانسجام والتناغم بين الخارج والداخل على ان يكون هذا الاخير متوافقا مع ذاته ، وذلك هو الشرط الوحيد لامكانية تكشفه الخارجي .

وفكرة الجمال ـ عنده ـ مرت في ثلاث مراحل . فقد سار الفن من المرحلة الرمزية الى المرحلة الكلاسيكية، ثم انتهى الى المرحلةالرومانتيكية.

والفن الرمزي تسود فيهالمادة (الشكل) ، ولا تكون فيه الفكرة إلا شبحا ضئيلا ، ولهذا كان الجمال يتمثل في الاشياء الجليلة ، التي تبعث الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور . وأما الفن الكلاسيكي فهو فن اتوازن فيه الفكرة والمادة ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل اليها الفن في المستقبل كما يرى هيجل ، والفن اليوناني خير مثال على هذه المرحلة . وأما الفن الرومانتيكي فتتحكم فيه الفكرة الروحية بحيث تشكل المادة ، وتخضعها لاغراضها الخاصة ، وفي هذا الفن يختل التعادل بين الشكل والمضمون . وعلى هذا فقد جاءت

الفنون متعاقبة على هذا الترتيب : العمارة فالنحت فالتصوير فالموسيقى فالشـعر . (٢٣)

اما كروتشه الذي يمثل نزعة الصياغة التعبيرية في فلسفة الجمال فهو يرفض أن يكون الجمال في الشكل المحض ، وكذلك في المضمون ، وكذلك يرفض كل محاولة للمزج بينهما على اساس ان الصورة تضاف الى المادة ، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية ، والحق ان (النشاط التعبيري لا يضاف الى واقعة التأثيرات الحسية ، وانما تصاغ هذه التأثيرات وتتشكل بفعل النشاط التعبيري) فالفن في رأيه تركيب جمالي أولي بمعنى انه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان . (٢٤)

ويقول كروتشه : (علينا أن نرفض اعتبار الواقعة الفنية قائمة في المضمون وحده ، (أي الانطباعات المحضة) كما نرفض القول بأنها تجمع بين المضمون والصورة ففي الواقعة الفنية ليس النشاط التعبيري شيئا يضاف الى الانطباعات ، ولكنه أداة تحقيقها ، ومن هنا كانت الواقعة الفنية صورة ، صورة فحسب

ولسنا نعني بهذا القول إن المضمون نفل زائد (بل هو على العكس نقطة البدء الضرورية في واقعة التعبير) . ما نعنيه هو انه ليس من نقلة بين خصائص المضمون وخصائص الصورة . لقد حسب بعضهم أن المضمون كيما يكون مضمونا جماليا أي قابلا للصياغة في صورة ، يجب أن يتصف بخصائص محددة او ممكنة التحديد ، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك لما كان من فرق بين الصورة والمضمون ، بين العبارة والانطباع ، صحيح إن المضمون هو ذلك القابل للصياغة ، او للتحول الى صورة ولكن ما دام لم يتصغ بعد فليست له من مزايا تحدد ، وما ندري من أمره شيئا وهو يغدو مضمونا جماليا بعد صياغته فعلا لا قبلها) . (٢٥)

يبدو واضحا من النص السابق انه لا يمكن الفصل بين الشـكل والمضمون ، والفنان المبدع هو الذي يملك القدرة في استغلال مادة فنه

ليصوغ منها لوحة جميلة ، وعندما قال كروتشه : إن الجمال في الصورة فحسب ، فليس المقصود بهذا القول الشكل الخارجي المحض ، بل إن الصورة — في قوله — هي العمل الفني كاملا بلا تجزئة والفكرة لا يمكن أن نصفها بالجمال الا بعد أن تصاغ في شكل فني ، أما قبل ذلك فلا يمكن أن نصفها بالجمال أو القبح ، وذلك لأن البشر جميعاً يملكون الفكرة ولكن ليسوا جميعهم يستطيعون صياغة الفكرة في شكل فني ، وهنا يكمن الفارق بين الفنان وغيره من الناس .

وان الفصل بين الشكل والمضمون هو قتل للعمل الفني ، لأن الشكل والمضمون — كما يرى كروتشه — يولدان معا في نفس اللحظة في العمل الابداعي ، والذي يستحق ان نطلق عليه صفة الفنية . وهنا نستبعد الاعمال التي لاتحقق الفنية المطلوبة فالشاعر لايكون شاعرا وهو يسيء عملية النظم ، وكذلك الرسام الذي لا يجيد المزج بين الالوان . يقول كروتشه : (المادة الشعرية عائمة في نفوس الجميع ، ولكن العبارة ، الصورة وحدها تصنع الشاعر) . (٣٦)

ونحن نقول : إن العمل الفني وحدة متكاملة ، والنظرة النقدية الواعية لا تفصل بين الشكل والمضمون ، ولا تجعل منهما معيارا للتحليل الادبي ، والتذوق الفني ففي العمل الفني الخلاق والمبدع يتداخل الشكل والمضمون ، فيكونان وحدة صميمية لا يمكن الفصل بين اجزائهـا ، وقيمة العمل الفني إنما تكمن في كل عنصر من عناصره وليس على انفراد بعضها ، إنما في وحدتها وشموليتها . فالعمل الفني الخالد الذي يروق الناس في كل زمان ومكان هو عمل تحققت له الوحدة الكاملة والانسجام التام بحيث لا يمكن فصل شكله عن مضمونه ابدا .

الغاية الجمالية والغايات الأخرى :

هل يرتبط الاحساس بالجمال بغرض معين ؟ هل يتعارض الجميل مع النافع ؟ وهل يتعارض مع الاخلاق ؟ ..... الخ ، كل هذه اسئلة تخطر بذهن أي فرد منا . سنحاول الاجابة عن هذه الاسئلة من خلال استعراض آراء الفلاسفة الثلاثة .

لقد اهتم كانط بخصائص العمل الفني في ذاته ، وفي داخله : فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها تنحصر الغاية منه ، وجمال العمل الفني في بنيته الذاتية دون النظر الى مضمونها أو غايتها . (٢٧)

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن في الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء ولكنه عالمي نتيجة . (٢٨)

اذن فالاحساس بالجمال لا يرتبط بغرض معين ، ولكنه يبعث احساسا عاما بالتناسق والانسجام ، فالحكم الجمالي يصدر عن التذوق برضا ، دون أية منفعة ، فالمتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك .

وهكذا فان كانط يعزل كليا الجميل عن النافع وعن الحقيقة ، والخير والاخلاق فالجميل هو ما يخلو من النفع العملي ، او الاستعمالي ، والجمال حاجة الكل .

فالنشاط الجمالي يقتضي أن يتحرر من الحاجات الطبيعية ، وكذلك الاقتصادية ، فالنظرة النفعية الذاتية الى الشيء تشل الشعور الجمالي ، وتهمل الشكل وتتعلق بجانب المحتوى ، ونحن حين نحس بحاجة جمالية الى شيء ، فاننا نجعل الشيء موضوعا للنظر والتأمل ، ونحيله بذلك الى مصدر الانفعالات البريئة من النفع الذاتي الخاص والحالة الجمالية تتطلب من الناحية النفسية لدى ادراك الموضوع ابعاد كل الأغراض والأهداف الخارجية التي تجعل من الموضوع وسيلة لغاية أخرى ، وإن هدف الادراك الجمالي هو التأمل ذاته . وطالما ان التمتع بجمال موضوع لا يتأتى من الرغبة في اقتنائه او الانتفاع به على نحو من الانحاء ، فان قيمة المعرفة ، أو العلاقة الجمالية تقوم بخلاف المعرفة العلمية النظرية ، لا في حصيلة أو نتيجة ينتهي اليها فعل الادراك الجمالي ، بل في مجرد الادراك في سيرورة التمتع الجمالي ، وفي سياق تذوقه ، اذ ليس للعلاقة

الجمالية ما هو خارج ذاتها ، وهذا ما يسمى غائية دون غاية ، أي الغاية داخلية لا خارجية ، وقد انتبه الى هذه الحالة شيلر بعد كانط . (٢٩)

اذن يمكن القول : إن الطابع المنزه عن الغرض الخاص ، وعن النفع الذاتي ، او الغاية العملية ، هو ما يميز الشعور بالجمال عن الشعور باللاءمة ، او اللذة فالنافع لا يكون جميلا ابدا في رأي كانط ، والجمال انقى من الحق والخير آخر الامر .

وعلى خطا كانط سار هيجل ، فقد فرق بين النافع والجميل ، يقول : (إنه لمن ماهية الجميل بالفعل الا يكون الموضوع المتمتع بهذه الصفة مدينا بشيء لتأثيرات خارجية : فمفهومه وغايته ونفسه ، وكذلك تعينه وتنوعه وواقعه الخارجي بوجه العموم يكمن مصدرها جميعا في داخله ، وذلك ما دام يستمد حقيقته من وحدته المحايثة ومن توافق مفهومه مع كينونته) . (٣٠)

فمن وجهة النظر العملية تنطوي تأمل الجميل على ما سماه هيجل بانسحاب الرغبة (. فاللذات تتخلى عن غاياتها الموجهة ضد الموضوع ، وتعتبر هذا الأخير من الآن فصاعدا مستقلا بذاته ، وهكذا يلتغي الطابع المتناهي الصرف للموضوع ، هذا الطابع الذي كان يوجب النظر الى الموضوع على أنه وسيلة نافعة برسم غايات خارجية) . (٣١)

فالجميل اذن يوجد كغاية في ذاته ، من دون أن يكون هناك انفصال بين الوسيلة والغاية ، كما لو انهما جانبان متمايزان .

وعلى ما تقدم فإن هيجل يرى ان تأمل الجميل فعل تحرري ثمين للموضوعات بوصفها حرة ، ولا متناهية في ذاتها ، خارج كل رغبة في امتلاكها ، واستعمالها برسم حاجات ومقاصد متناهية . (٣٢)

وكذلك رأى كروتشه الفن مستقلا عن الاخلاق والمنفعة والسياسة ، يقول : (من المضحك ان نبحث عن غاية للفن بوصفه فنا ، ولما كان تحديد

الغاية يعني الانتفاء فان هذه الصفة نفسها تتخذ ثوبا آخر ، هو النظرية التي تزعم ان مضمون الفن يجب أن ينتفى ، فالانتفاء من بين الانطباعات والاحاسيس يفترض أنها غدت عبارات وإلا كيف يتم الانتفاء في المتصل غير المتميز ؟ الفنان الحق لا يملك ان يرفض أو يريد ، انه لا يستطيع ان يعاكس اتجاه روحه ، وأن ينتقيه وفق هواه) . (٢٣)

ان كروتشه عندما يقرر أن (الفن للفن) ،فان ذلك يعني استقلال الفن عن المنفعة والاخلاق وغيرهما ، فالفنان الحق لا يمكن ان يكون عبدا للاخلاق ، أو خادما للسياسة .

فالفن شكل ضروري من اشكال النشاط الروحي ، وكروتشه يؤمن بان الوجود الحقيقي الأوحد إنما هو الروح ، أو العقل ، وان الموضوع لا يوجد إلا إذا اصبح معروفا ، بمعنى انه لا ينفصل عن العقل العارف او الذات العارفة . (٢٤)

ويقول كروتشه : (لما كان الفعل النفعي يتجه دائما الى بلوغ لذة ، واستبعاد الم ، فان الفن اذا نظرنا الى طبيعته الخاصة ، لا شان له بالمنفعة ، اذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم . فما من فن في لذة الشرب ارواء للظما وما من فن في التجول في الهواء الطلق تحريكا للساقين وتنشيطا للدورة الدموية) . (٢٥)

وكذلك الفن ــ عنده ــ هو في حل من كل تمييز اخلاقي (ان صورة ما قد تعبر عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الاخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الاخلاقية وليس ثمة قانون جنائي يحكم على صورة بالسجن أو بالاعدام ، بل ولا ثمة حكم اخلاقي يمكن أن يصدر عن انسان عاقل ويكون موضوعه صورة) .(٢٦) .

وقد انفرد كروتشه براي موضوعي ومفاده ان الشيء النافع قد يكون جميلا مع انه لا يشترط في الجميل ان يكون نافعا . (وهنا خالف

سابقيه)) ، يقول : (ان الهدفين : النفـع والجمال ليسـا متعارضين بالضرورة ، ويجب أن نضيف ان لدى الفنان دائما وسيلة تمنع تعارضهما أن يوجد ، وهي أن يتخذ من غاية الشيء العملية نفسها . مادة لحدسه ولتجسيده الجماليين ، فلن تكون به حاجة الى أن يضيف شيئا آخـر الى موضوعه ليجعله أداة حدوس جمالية ، بل ان هذه الغاية لتحصل بمجرد جعله ملائما لهدفه العملي ، فالمنازل الريفية والقصور ، والكنائس والسيوف ، جميلة بقدر ما تعبر عن غاياتها وما جمال الرداء الا في كونه الرداء الذي يلائم شخصا بعينه في حالة معينة ، فالنشاط الجمالي يمكن أن يتفق مع النشاط العملي ، لان التعبير هو الحقيقة)(٣٧) .

وهكذا فان الجميل لا يتعارض مع النافع في فلسفة كروتشه الجمالية على عكس ما رأينا في فلسفة كانط وهيجل . وهذا أمر موضوعي ومعقول فكثيرة الأشياء النافعة والجميلة في آن واحد ، وقد توجد أشياء جميلة وضارة في نفس الوقت ، فالأمر نسبي لكن المهم في الأمر هو الا ننظر الى الأشياء الجميلة من الناحية النفعية ، بل من الناحية الجمالية فحسب .

خاتمـة البحـث :

بعد هذا العرض لآراء وأفكار الفلاسفة الثلاثة يمكن القول : لقـد قرر كانط ان الجمال ضرب من اللعب الحر غير المقيد ، وغير الموجـه ، وهو التجلي المحسوس للفكرة عند هيجل . اما كروتشه فقد اكد ان الجمال هو حدس كلي شامل .

وفي قضية الشكل والمضمون : رأى كانط أن الجمال يتمثل في الشكل المحض ، لان النفع غير وارد أبدا في الشكل . والزخرفة العربية هي أم الجمال في رأيه . اما هيجل وكروتشه فانهما لم يفصلا بين الشـكل والمضمون في العمل الفني ، لان الجمال انعكاس لتلك الوحدة الصميمية بينهما ، والعمل الفني وحدة كلية لا تقبل التجزئة .

وقد عزل الثلاثة بين الغاية الجمالية وغيرها من الغايات الاستعمالية

والنفعية أفالفن يجب أن يكون حرا ، بعيدا عـن المنفعة ، والاخلاق ، والسياسة ... الخ ، والنافع لا يكون جميلا عند كانط وهيجل ، أمـا كروتشـه فقد ذهب الى أن الفنان الاصيل يمكن أن يوفق بين النافـع والجميل ، ويجعلهما غير متعارضين ، وبهذا الرأي كـان أقرب الـى الموضوعية ، وأبعد عن المغالاة .

الهوامش :

١ ـ د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة والعودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ٢٩١ .

٢ ـ فؤاد زكريا : آراء في مشكلات الفكر والثقافة ، الهيئة المصرية العـامة للكتـاب القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص : ٥٦ ـ ٥٧ .

٣ ـ المصدر السابق ، ص : ٢٦٩ .

٤ ـ جون هاوي جويور : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة : د. سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص : ٢٨ .

٥ ـ آراء في مشكلات الفكر والثقافة : ٢٧٢ .

٦ ـ علي الشلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

٧ ـ آراء في مشكلات الفكر والثقافة ، ص : ٢٧٢ ـ ٢٧٤ .

٨ ـ النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣٠٠ .

٩ ـ دينيس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة : أميرة حلمي مطر ، دار احياء الكتب العربية القاهرة ، ص : ٤٥ .

١٠ ـ هيجل : فكرة الجمال ، ج١ ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ٩٧٨ ص : ٣٤ .

١١ ـ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص : ٦

١٢ ـ هيجل : المدخل الى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص : ١٦ .

←

١٣ – فكرة الجمال ، ج١ ، ص ٥٠.
١٤ – علم الجمال (هويسمان) ، ص : ١٣٠ .
١٥ – النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣١٣ .
١٦ – آراء في مشكلات الفكر والثقافة ، ص : ٢٨١ .
١٧ – فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص : ٥٤ .
١٨ – النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣١٤ .
١٩ – المصدر السابق ، ص : ٣٠٢ .
٢٠ – آراء في مشكلات الفكر والثقافة ، ص : ٢٧٠ .
٢١ – فكرة الجمال ، ج١ ، ص : ١٢٣ .
٢٢ – النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣١١ .
٢٣ – المصدر السابق ، ص : ٣١٠ .
٢٤ – فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص : ٥٠ .
٢٥ – كروتشه : علم الجمال ، ترجمة : نزيه الحكيم ، مراجعة : د. بديع الكسم ، المطبعة الهاشمية ، ١٩٦٣ ، دمشق ، ص : ٢٤ .
٢٦ – المصدر السابق ، ص : ٣٥ .
٢٧ – النقد الأدبي الحديث ، ٢٩٩ .
٢٨ – المصدر السابق ، ص : ٣٠١ .
٢٩ – د. نايف بلوز : مقدمة في علم الجمال ، أطلية جامعية ، جامعة دمشق ، ص : ٣٠ .
٣٠ – فكرة الجمال ، ج١ ، ٣٧ .
٣١ – المصدر السابق ، ص : ٣٧ .
٣٢ – المصدر السابق ، ص : ٣٨ .
٣٣ – علم الجمال (كروتشه) ، ص : ٦٨ .
٣٤ – فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص : ٦٢ .
٣٥ – د. محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٢٠ .
٣٦ – المصدر السابق ، ص : ٢٠ .
٣٧ – علم الجمال (كروتشه) ، ص : ١٣٢ .

★ ★ ★

«الأخطبوط الصهيوني» والسيطرة على وسائل الاعلام العالمية

محمد عبيدو

تكتسي علاقة الصهيونية بالعالم الغربي اهميتها البالغة ولها اطارها التاريخي الخاص ، حيث ان الصهيونية كانت نتيجة لجملة تطورات تاريخية ثقافية فكرية ـ وسياسية اوروبية الطابع اخذت اطارها منذ مؤتمر بال الصهيوني عام ١٨٩٧ .

* محمد عبيدو : صحفي وكاتب من القطر العربي السوري ، يهتم بالدراسات الادبية والسياسية .

ويذكر انه قبل انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول وتأسيس الحركة الصهيونية رسمياً بنحو عشرين عاماً قال احد حاخامات اليهود ويدعى رايشورون انه : « اذا كان الذهب هو القوة الاولى في العالم فالصحافة هي القوة الثانية ولكن الثانية لا تعمل من غير الأولى » .

وهكذا فان ادراك الصهاينة لاهمية السيطرة على وسائل الاعلام في تنفيذ مخططاتهم ليست وليدة الامس القريب فقد وعوا ذلك من البداية وقاموا بوضع مناهج العمل أو الخطط السياسية الاعلامية المناسبة التي تحقق لهم انتاجها وتطبيقها النجاح في عدد كبير من البلدان ولا سيما العالم الغربي فاصبحت لهم الكلمة العليا في بعض البلدان .

وتمتلك مؤسسات الصهيونية حالياً اهم المؤسسات الصحفيةوالمنابر الاعلامية في اوروبا والولايات المتحدة الامريكية ودول أمريكا اللاتينية وبعض دول افريقيا وآسيا ... وهي تنشط مؤخرا للدخول الى آخر معقل لها ...

الى دول اوروبا الشرقية بعد التحولات العميقة التي قلبت الانظمة الشيوعية فيها ..

يرى علماء السياسة أن « السيطرة على وسائل الاتصال الجماهيرية وبوجه عام التحكم في حفظ المعلومات ، ونقلها ، يعد مكونا واضحاً من مكونات القوة » . وقد استطاع الكيان الصهيوني في حرب ١٩٦٧ ان ينجح نجاحاً باهراً في فرض وجهة نظره على العالم ، من خلال خطة اعلامية ذكية ، واكبت بحرص وحذق شديدين حركتها السياسية قبيل واثناء وبعد حرب ١٩٦٧ .

غير ان الذي ساعد الكيان الصهيوني على الترويج لوجهة نظره والتأثير بالتالي على الجماهير في مختلف البلدان الغربية في مرحلة الحرب، ان وسائل الاعلام في عديدمن البلدان الغربية تقع تحت سيطرة القوى الصهيونية بصورة او بأخرى ذلك انه من الصعوبة بمكان ان نجد في

وسائل الاعلام الغربية تغطية غير متحيزة لاخبار الوطن العربي ، ونادراً ما تنشر الجرائد والمجلات الغربية تحليلات موضوعية عن جوانب التقدم في البلاد العربية وهذا الاتجاه السائد قد لا يبدو ظاهراً في حالة الهدوء والسلم ولكن خطورته الشديدة تبدو في اوقات الأزمات العنيفة في منطقة الشرق الاوسط في هذه الاوقات يبدو التحيز سافراً ضد البلاد العربية ، في حين يبدو الاتجاه التعاطفي القوي مع الكيان الصهيوني . عند دراستنا لعلاقة الصهاينة بوسائل الاعلام والدعاية لا بد لنا في البدء من الحديث عن السيطرة اليهودية على وسائل الاعلام الاميركية .. حيث ان هذه السيطرة لم تكن عرضياً أو عشوائياً او نتيجة لنمو طبيعي في العمل ، بل كانت خطة محسوبة بشكل جيد وهي جزء من خطة اكبر للسيطرة على السياسية الاميركية تجاه فلسطين .

وقد وضعت هذه الخطة خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة عندما انتقل المركز الرئيسي للصهيونية من اوروبا الى الولايات المتحدة ، فقد ادركت العصابة الصهيونية ان انجلترا وفرنسا ايدتا الصهاينة في اقامة كيانهم الاستيطاني في فلسطين من ١٩١٦ ــ ١٩٤٧ قد أصبحتا قوى من الدرجة الثانية .

واخذ الصهاينة منذ ذلك التاريخ يبنون ويرسخون ما عرف بعد ذلك باللوبي الصهيوني ... ففي سنة ١٩٥٤ تأسس اللوبي الصهيوني المعروف باسم « اللجنة الامريكية الاسرائيلية للشؤون العامة » ولا يخفى على أحد ان هذه اللجنة تلعب دوراً اساسياً في توجيه القرار الامريكي المتعلق بالشرق الأوسط والقضايا العربية والقضية الفلسطينية خاصة ، أو على الاقل التأثير عليه .

من الطبيعي أن يقع العبء الاكبر على الجالية اليهودية في الولايات المتحدة الامريكية ، لكي تقوم بالدور الذي يخدم المصالح الصهيونية والامبريالية على حد سواء ، حيث تبلغ نسبة اليهود في المجتمع الامريكي ٣٪ من نسبة عدد السكان في الولايات المتحدة الامريكية . وفي المقابل يبلغ عدد المليونيريين من اليهود ٢٠٪ من نسبة عدد المليونيريين في الولايات

المتحدة . هذا يعني أن البرجوازية اليهودية متغلغلة في الاقتصاد الامريكي بشكل قوي ، ولا شك بأن النسبة الكبرى من هؤلاء المليونيريين هم من الذين يمتلكون وسائل الاعلام .

والخطوة الاولى في ضبط السياسة الامريكية تجاه الكيان الصهيوني كانت في السيطرة على وسائل الاعلام وغسل ادمغة الامريكيين والسيطرة على السياسيين الامريكيين والكونغرس والادارات الامريكية وحتى حكومات الولايات . واذا كانت الكلمة العليا في جوقة الدعاية العامة للامبريالية معقودة للجهاز الامريكي للاعلام الجماهيري ، فنجد ان نفوذ الصهيونية وعملائها بالغ القوة جداً داخل هذا الجهاز ، ويفيد اعتراف صحيفة « جاويش كرونيكال » الامريكية بأن الصهاينة يسيطرون على الجانب الاعظم من المجلات الصادرة في الولايات المتحدة وكذلك محطات الاذاعة ومراكز مراسلي الصحف والمجلات ووكالات الانباء الامريكية في الخارج .

يقول الفرد ليلينتال ، الكاتب الامريكي اليهودي المعروف في كتابه الصادر باللغة الانجليزية تحت عنوان « الارتباط الصهيوني » (Zionist Connection) أن نسبة اليهود العاملين في الصحافة الامريكية يفوق نسبة عددهم في المجتمع الامريكي وهو يقول بأن هنا العديد من المراسلين اليهود الذين يكتبون وجهة نظرهم وحسب تصوراتهم دون ان يتدخل في ذلك احد ، أي خوفاً من أن يوصموا بمعاداة اليهود واللاسامية . ويستشهد ليلينتال بكاتب امريكي آخر اسمه « كوفن » ، ويعمل كمدير لتحرير الشؤون الخارجية في جريدة «واشنطن بوست»، الذي قال أن هذا العدد المرتفع لليهود العاملين في الصحافة لا يعود الى « مؤامرة صهيونية » ،بل لان اليهود يبحثون عن عمل أكثر ربحاً واكثر شهرة » . وحتى وان كان الامر كذلك فان هذه النسبة المرتفعة لليهود العاملين في الصحافة تزيد من تأثيرهم ومن سيطرتهم على الكلمة المكتوبة والمرئية والمسموعة . وهذا يعني انهم سيخدمون بذلك افكارهم وتوجهاتهم .

وتتم ممارسة التأثير اليهودي على وسائل الاعلام الامريكي من خلال الملكية ودرجة عالية من التمثيل في مجلس المدراء والمراكز الادارية وتحرير

الأخبار والتأثير على الاعلان في الصحف والمجلات ، وطالما ان اعلى مستوى للسلطة داخل اي مؤسسة هو مجلس مدرائها ، الذي يمثل عامل الملكية لاي عمل ، فان حقيقة التأثير الصهيوني على وسائل الاخبار يقرره في جانب منه فحص التمثيل اليهودي في مجالس المدراء لوسائل وادوات مشتركة تسيطر على الشبكات التلفزيونية والاذاعية وشركات السينما وناشري المجلات والصحف اليومية ، وحتى عندما لا يكون هناك يهود في المستويات العليا فان هناك في الغالب يهودا في مراكز ادارية وتحريرية ذات قيمة استراتيجية .

ففي الولايات المتحدة يسيطر الصهاينة على جريدة « نيويورك تايمز » وهذه الجريدة تعد مايسترو الدعاية الامريكية وتعود بملكيتها لعائلة سولز برغر اليهودية وهذه الصحيفة يومية تصدر بعدد نسخ يقارب ٨٥٤ الف نسخة ولهذه الصحيفة تسع صحف صغيرة يومية واربع صحف اسبوعية وتسع مجلات ومحطتان اذاعيتان وثلاث دور نشر وجزء من ثلاثة مصانع ورق في كندا .

ولهذه الصحيفة ٣٢ مراسلا خارج الولايات المتحدة و ٤٠ في واشنطن كما توظف ٥٠٠ صحفي في نيويورك فقط و ١٩ موزعا في الولايات المتحدة وهي تبث اخبارها الى ٥٠٠ مؤسسة صحفية اخبارية .

كما توجد مؤسسات يهودية اخرى مثل صحيفة « الواشنطن بوست » التي تأتي بالمرتبة الثانية بعد نيويورك تايمز .. كما ظهر بشكل واضح التأثير اليهودي على الصحيفة المالية ذات اكبر تأثير قوي وهي « وول ستريت » . ان التأثير اليهودي على الصحف اليومية وتشويه الاخبار التي يتلقاها الجمهور الامريكي يتضاعف بالتأثير اليهودي على مجلتين اخباريتين بارزتين هما التايم والنيوزويك .

مجلة التايم مشهورة عالميا وتوزع ٤٠ مليون نسخة اسبوعيا عبر العالم ، ويتبع لهذه المؤسسة مجلات اخرى اشهرها مجلة لايف ، اما رئيس تحرير مجلة التايم فهو اليهودي هنري غرونوولد . وتعتبر مجلة

تايم المجلة الاولى في العالم سواء من حيث اهميتها وتأثيرها على صانعي القرار السياسي في واشنطن او من حيث سعة انتشارها وتوزيعها .

وتأتي مجلة نيوزويك في المرتبة الثانية من حيث اهميتها وسعة توزيعها بعد مجلة تايم ، وتمتلك عائلة غراهام اليهودية مجلة نيوزويك وهي مسجلة باسم كاترين غراهام وتمتلك هذه المؤسسة صحفاً ومجلات عديدة ومحطات تلفزيونية فرعية في ولايات متشغن وفلوريدا وكونكتكت.

كما تشترك عائلتا غراهام وسولز برغر في الجريدة اليومية الشهيرة انترناشنال هيرالدتريبيون . وتعتبر هذه الجريدة من الصحف الهامة التي تصدر في اوروبا باللغة الانجليزية ، كما تصدر في يوم واحد في باريس ولندن وهونغ كونغ ، وتوزع بشكل واسع على مستوى عالمي .

بالاضافة الى هذه الصحافة الامريكية التي توزع على مستوى عالمي فان للصهاينة صحافة خاصة بهم في الولايات المتحدة تصدر باللغة الانجليزية وتفيد الدراسات بان هذه الصحف تصل الى ١٤٠ جريدة تصدر ثلاثة ملايين وسبعماية وخمسين الف نسخة . وتعتبر مجلة « هاداسا » أهم هذه الصحف ، حيث تصدر ٣٦٠ الف نسخة ، وصحيفة « نيويورك جويش برس » وتصدر ٢١٠ الف نسخة ، وصحيفة « ناشنال جويش منثلي » وتصدر ٢٠٠ الف نسخة ، وجريدة اخرى تصدر كل ثلاثة اشهر وتدعى « برزنت تنس » كما ان للصهاينة دار نشر صهيونية وتدعى « هرتسل » وتقوم هذه الدار بانتاج مشترك مع دور نشر متشعبة في الولايات المتحدة . ويكاد يصعب على الانسان أن يحصي دور النشر الامريكية التي يمتلكها الصهاينة .

وتعتبر امريكا المثل النموذجي للضغط الصهيوني الذي يمارس على الصحافة وصانعي الرأي العام هناك ، ففي مقال كتبه ادمون غارب نشر في واشنطن تحت عنوان « نصف الحقيقة ـ الاعلام الامريكي والشرق الاوسط » كتب يتساءل هل « امريكا اصبحت فرعاً لاسرائيل ؟ وبالطبع هذا السؤال غريب ولكن غرابة هذا السؤال سرعان ما تختفي وتتبخر

عندما تتابع ما تقوم به وسائل الاعلام الامريكية وصانعو الراي العام هنا فالكل يخدم ويقوم بخدمة اسرائيل واسرائيل فقط » .

وفي هذا الاطار يقوم الصهاينة بحرب شعواء ضد كل من يختلف معهم بالرأي ابتداء بالمقاطعة الصهيونية له وحتى اعمال العنف تجاهه . وجاءت قصة صحيفة « النيويورك هيرالد » لتكون ضحية هذه المقاطعة الصهيونية ، حيث ان هذه الصحيفة حاولت الاحتفاظ باستقلالها عن النفوذ الصهيوني في نيويورك مستندة على تاريخها الطويل في مجال الاصدار الصحفي ، اذ يبلغ عمرها حوالي ٩٠ عاماً ، ويعتبر صاحبها السيد غوردون بنيت ناجحاً في مجال عمله ، ويمارس عمله بعيداً عن الضغوطات ، ويتجلى ذلك في اقبال المعلنين عليها بصورة كبيرة لانتشارها الواسع ونظام توزيعها المتقن .

و « الهيرالد » لم تكن تذعن لا لضغط ولا لوعود او اغراء أو تهديد بالخسارة ، فهي تنشر كل ما يصل اليها .

وحينما كان يتوجه الصهاينة الى الصحف الكبرى لكي تمتنع عن نشر الفضائح التي يرتكبونها ، يقول لهم القائمون على هذه الصحف ، ما الفائدة في عدم نشر هذه القضية ، ما دامت « الهيرالد » ستنشرها ونشرها لهذه القضية يأتي على حسابنا وسمعتنا الاعلامية ؟ وعليه فقد رأت الحركة الصهيونية ضرورة التصدي لهذه الجريدة ، وهكذا حدثت المعركة بين الصهاينة وبين هذه الصحيفة .. وقد نشبت المعركة بادىء الأمر بين « بنيت » صاحب الصحيفة وبين ناثان شتراوس ، وهو يهودي صهيوني الماني يملك تجارة ضخمة تحمل اسم « ماكي وشركاه » ووقف الصهاينة الى جانب شتراوس ، وقد سحب شتراوس كل اعلاناته من الصحيفة قبل بدء المعركة وتلاه بعد فترة باقي الصهاينة حيث اوقفوا اعلاناتهم دفعة واحدة الأمر الذي ادى الى خسارة قيمتها ستمائة الف دولار وعلى الرغم من ذلك صمد « بينيت » أمام التحدي الصهيوني ولكن بعد وفاة « بينيت » انتصر الصهاينة على الصحيفة واختفت هذه الصحيفة الجريئة التي وقفت بعناد فترة تسعين عاماً بوجه الصهاينة ».

لعل التلفزيون هو الوسيلة الاعظم تأثيرا في عملية تكوين الرأي العام الامريكي اليوم ولذا فان الجهةالتي تسيطر علىالتلفزيون تتمكن بالضرورة من السيطرة على وسائل الاعلام الاخرى كالصحافة والراديو وسواها فاذا علمنا بان كافة الانباء المحلية والعالمية يجري تصويرها وتقطيعها واذاعتها من قبل ثلاث شركات فقط هي « أي بي سي » و « سي بي اس » و « ان بي سي » أمكن لنا تحديد مصادر كافة الانباء المذاعة والمتداولة في الولايات المتحدة . يترأس مجلس ادارة الشبكة الاولى « أي بي سي » ليونارد غولدسن منذ عام ١٩٥٣ وهو يتولى شؤون كل كبيرة وصغيرة في الشبكة وبرامجها يساعده في ذلك ليون هيس وهو نفسه صاحب شركة زيوت هيس كما يشارك في ادارة الشبكة آيفرت هيرلك .

ويتراس مجلس ادارة الشبكة الثانية « سي بي اس » منذ عام ١٩٤٨ ويليام بالي ويساعده جيمس روزنفيلد ودافيد فوشز ويبلغ عدد المدراء التنفيذيين في كلتا الشركتين عدة مئات وهم عرضة للتبدل باستمرار الا ان الادارة لا تتغير مطلقا وهي وحدها صاحبة القرار في توجيه سياسة الشبكة وتسيير الامور فيها وهي التي تملي على الملايين من الامريكيين ما يجب عليهم معرفته حولمايدور في الولايات المتحدة وفي خارجها من احداث كل يوم . هؤلاء الرجال الستة : غولدنسون وهيس وايرلك وبالي وروز نفيلد وفوشز هم جميعا يهود .

اما شبكة « ان بي سي » فهي مملوكة بالكامل تقريبا من قبل شركة « آر سي آي » التي كانت تدار مباشرة من قبل دافيد سارانوف حتى وفاته عام ١٩٧٠ وهو يهودي مهاجر من روسيا استطاع الوصول الى منصب رئيس مجلس ادارة الشبكة عام ١٩٤٧ وقد خلفه بعد موته ابنه روبرت وتولى ادارة الشبكة حتى عام ١٩٧٥ تعاقب على منصب رئيس مجلس الادارة منذ ذلك الحين عدة شخصيات الا ان مراكز القوة في هذه الشبكة ظلت في ايدي مدراء الاقسام وجميعهم ذو ميول صهيونية ويتمتعون بنفوذ قوي داخل مجلس الادارة ومنهم خمسة على وجه التحديد من اليهود .

ان النفوذ الصيهوني داخل شبكة « أن بي سي » لا ينبع فقط من ملكية شركة « آر سي اي » لها بل ومن وجود وتعاقب مدراء صهاينة على مختلف اقسام الشبكةالحيوية وعلى دوائر برامجها وتنسيق البث فيها .

تتبع لهذه المحطات ٨٥ بالمائة من المحطات التلفزيونية الفرعية في ولايات امريكا . ونفس النسبة تقريبا من محطات الراديو . هؤلاء الرجال بيدهم السلطة العليا ، ولهم القرار النهائي في برمجة ما يجب أن يسمعه ملايين الامريكيين يومياً عما يدور في بلدهم وفي العالم .

وفي حين يحتكر « الثلاثة الكبار » . اي بي سي ـ سي بي اس ـ ان بي سي شبكات البث التلفزيونية الوحيدة في البلاد هناك شركة «ام بي اس» التي تحتكر البث الاذاعي وتمتلك ٩٤١ محطة اذاعة تنتشر في طول الولايات المتحدة وعرضها ويمتلكها ويترأس مجلس ادارتها اليهودي المعروف مارثين روبنشتين . أما شركة (بي بي اس) فيترأسها فرانك مانكيفيتس ويدير تحريرها لورنر غروسمان وكلاهما يهودي معروف بميوله الصهيونية المتطرفة وقد شغل الاول ولفترة طويلة منصب سكرتير السيناتور الامريكي الراحل روبرت كندي .

وقد تحدثنا كثيرا عن السيطرة الصهيونية على السينما الامريكية وأساليبها وادواتها ومخططاتها على هذا الصعيد .. ونجد ان الصهيونية قد توغلت أولا بالسيطرة على الراسمال في الشركات السينمائية للانتاج ثم كذلك وطدت سيطرتها على كل شركات التوزيع العالمية لضمان رواج الافكار ثم العائد والفائدة الاقتصادية ولم يقتصر توغلها على هذا فقط بل صنعت كتابا للسيناريو ونجوما سينمائيين لبث الافكار اولا ، ثم لضمان توزيع الافلام ومشاركة النجوم العالميين في تحقيق الاهداف الصهيونية المرغوبة من الافلام فجاءت استراتيجية الصهيونية العالمية عميقة وبعيدة المدى ، حيث لم تقتصر على انتاج الافلام الصهيونيةالبحتة، لتتمكن من السيطرة على صناعة السينما فاحتكرت جميع الافكار التي تطرح لانتاج الافلام بمختلف المواضيع لتضمن السيطرة الاقتصاديةالتامة

على كل الانتاج السينمائي حتى لا تبقى ثغرات تتيح الفرص للغير للانتاج السينمائي الذي معناه فقدان السوق التجارية وبالذات ايجاد عثرات في طريقها عند الرغبة في الانتاج الصهيوني الموجه . ولكي نرصد العمل الصهيوني على صعيد السينما لابد ان نذكر اكبر شركات انتاج السينما الصهيونية وهي الشركة التي تحمل اسم « كانون » ومقرها الولايات المتحدة ، والتي يملكها المنتج والمخرج الصهيوني « مناحيم غولان » .

وكلما ظهر في هوليود مخرج او ميثل او ممثلة جديدة ، فتح الصهاينة اعينهم جيدا ليرصدوا احتمالات النجاح وامكانات استثمار هذا النجاح في فيلم يخدم خطط الكيان الصهيوني الاعلامية والسياسية .

وماذا عن نتائج السيطرة الصهيونية على الاعلام الامريكي ؟ الكاتب الامريكي لاسلي فارمر نشر بحثا عن صورة العربي في الاعلام الامريكي تحت عنوان : « كل ما نعرفه هو ماتكتبه الصحف » كتب يقول « ان صانعي الاعلام الامريكي قاموا بمجهود جبار لجمع أشنع واكره صفات يمكن ان يتحلى بها العرب لينشروها على الامريكيين ويشوهوا صورة العربي عمدا . » .

البروفسور ميخائيل سليمان تابع مقالات نيويورك تايمز واس نيوزاند وارلدريبورت ومجلة نيوزويك ومجلة تايمز ومجلة لايف ، تلك التقارير والمقالات التي تصف حرب حزيران سنة ١٩٦٧ . وقد وصل في تحليله لهذه المقالات : « الاسرائيلي بطل ، فعال ، يقوم بعمله لوحده ، مجتهد وخلوق ، مستقيم وواثق من نفسه جدا » . اما العربي من جهة اخرى في هذه المقالات فهو « غير مستقيم غير فعال لا يثق بنفسه يخاف، لا يملك رأيا موحدا مع العربي الاخر ويحب ويميل للجدال والنزاع دائما . » .

في **فرنسا** تحاول الصهيونية من خلال منظماتها ورموزها ان تسيطر على العديد من المنابر الاعلامية وشركات الاعلان التي تمول الكثير من الصحف ، وتبرز هذه السيطرة بشكل واضح من خلال صهيوني يدعى

« مارسيل بلستاين » وهو يتخفى تحت اسم (بلانتر) ويشرف على ثلاث محطات اذاعية وعلى شركة الاعلانات الصحفية ، التي تملك امتيازات الاعلانات في صحف عديدة مثل « فرانس سوار » و « باريي برس » الى جانب مجموعة ضخمة من الصحف والمجلات الاسبوعية التي يصدرها ، يهود فرنسيون باللغة الفرنسية مثل مجلة « مينوت » التي تمثل وجهة نظر اقطاب المال والصناعة والصحافة اليهودية في فرنسا ، ونشرة « باريس » للاستعلامات وهي اسبوعية برأس تحريرها اليهودي الصهيوني «بيير لازوراسي» بالاضافة الى صحف اخرى تصدر بالعبرية . ويضاف الى ميدان السيطرة الاعلامية الصهيونية في فرنسا امتلاك اليهودي الصهيوني « لازاريف » لاذاعة أوربا رقم (١) والذي يملك الى جانبها صحيفة « فرانس سوار » وعدداً من الصحف الاخرى ، وبشكل ذلك اضافة نوعية وكمية في آن معا للسيطرة الاعلامية الصهيونية في فرنسا .

وقد قام الباحث الفرنسي جان وليام لابيير بدراسة وموضوعها « التغطية الاخبارية عن دولة اسرائيل في الصحف الفرنسية اليومية الكبرى عام ١٩٥٨ » وقد صدرت في كتاب عام ١٩٦٨ . واختار الباحث عينة ممثلة الصحف اليومية الفرنسية وحرص على تمثل صحف العاصمة وصحف الاقاليم في نفس الوقت فبلغت ٣٧ صحيفة يومية ، حلل اعداد كل منها جميعا ، الصادرة طوال عام ١٩٥٨ . وقد وضعت مشكلة البحث على أساس معرفة هل قدمت الصحافة الفرنسية الكيان الصهيوني بطريقة ودية ام بطريقة غير ودية ؟. بعبارة اخرى دراسة التغطية الاخبارية عن الكيان الصهيوني لمعرفة موقف كل صحيفة فرنسية (من التي شملتها عينة البحث) فيما يتعلق بتوجيه القارىء الفرنسي ناحية التعاطف مع الكيان الصهيوني او العداء له .

وقد حصر البحث الموضوعات الرئيسية التي عالجتها الصحافة الصحافة الفرنسية عام ١٩٥٨ في ثمانية موضوعات ، اربعة منها خاصة بالعلاقات الخارجية للكيان الصهيوني واربعة خاصة بالحياة الداخلية للكيان الصهيوني .

ووفق البحث الموضوعي الذي أجراه الباحث الفرنسي لا بيير يتبين أن الصحافة الفرنسية خلال عام ١٩٥٨ ، ممثلة في ست وثلاثين صحيفة من كبريات الصحف الفرنسية ، كانت متحيزة للكيان الصهيوني تحيزاً واضحاً وصريحاً ، حيث ركزت على تقديم صورة ايجابية للمجتمع الصهيوني وللدولة نفسها وللقادة الصهاينة . ومن عيوب البحث الذي اجراه لابيير انه لم يحلل بوضوح صورة العرب والمجتمع العربي في هذه الصحافة ، ولكننا نستطيع ــ دون ان نتجاوز حدود الموضوعية العلمية ــ ان نستنتج ان صورة المجتمع العربي كانت تقدم باعتبارها نقيض سلبية للانسان العربي والمجتمع العربي .

واذا أردنا ان نوجز ملامح صورة المجتمع الصهيوني في الصحافة الفرنسية في هذه الفترة فانها يمكن ان تكون كما يلي : « اسرائيل مجتمع متحضر تسوده الديمقراطية وتتسم بالتماسك القومي ويدير اعمالها زعماء اكفاء مسالمون » .

اما في **بريطانيا** فان المنظمات اليهودية ــ الصهيونية ــ تسيطر على ماكينة اعلامية قوية وواسعة بينها عدد من كبريات الصحف والمجلات البريطانية اضافة لوجود عدد كبير من الصهاينة الذين يعملون في اجهزة الاعلام المرئية والمسموعة بما في ذلك محطة (بي . بي . سي) الواسعة الانتشار والتي تعد من أهم محطات الاذاعة العالمية .

وتصدر المنظمات الصهيونية في بريطانيا العديد من الصحف والمجلات الناطقة باللغتين الانكليزية والعبرية التي تعالج مختلف الشؤون من وجهة النظر الصهيونية ، وتتبنى بشكل واضح وصريح مواقف الكيان الصهيوني وسياساته ومن ابرز هذه الصحف : جوش تلغراف ، جوش بوست ، مكابي تايمز ، جوش كلاريون ، ومجلة الشرق الاوسط الشهرية التي يرأس تحريرها « جون كمثي » ويمولها أصحاب الملايين اليهود .

في سنة ١٩٧٦ صدر كتاب في بريطانيا تحت عنوان Publishit Not من تأليف النائب البريطاني المعارض كريستوفر ماهيو يقول فيه ان سبب

التحيز المعادي للعرب يعود الى ذكريات الحملات الصليبية ، ثم عصر الاستعمار البريطاني وخاصة ما يسمى بعقدة الذنب بسبب معاملة المسيحيين الاوربيين لليهود في المجتمعات الاوربية ، والمعروف عن كريستوفر ماهيو انه تعرض في حياته السياسية الصحافية لحملات قاسية من الصهاينة ومقاطعة من الصحف البريطانية ووصلت حملة الكراهية ضده الى درجة التهديد بقتله من الصهاينة في بريطانيا .

اما زميل كريستوفر ماهيو ، ميخائيل ادامس فيفضح الضغوطات الصهيونية بشكل اوضح وبشجاعة أكبر ويقول انه « منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية لم تتعرض مشكلة خارجية لضغوطات كما تعرضت قضية الصراع العربي ــ الصهيوني على فلسطين ، والمزعج في هذه الضغوطات على صانعي الراي العام هو ان ذلك حدث ويحدث بواسطة دولة اجنبية تمارس ضغطها بكل وقاحة وعربدة للدرجة ان صانعي الراي العام يقومون بعملهم وفي كثير من الاحيان ضد مصالحهم الوطنية في بريطانيا » .

ويتابع ميخائيل ادامس قوله « لا يوجد ناشر واحد في بريطانيا يستطيع ان يقول او يؤكد انه لم يتعرض للضغط الصهيوني او الضغط من المتعاطفين والمؤيدين لاسرائيل .

وكل مراسل صحفي عمل في الشرق الاوسط كان يشعر بهذه القوى والقيادات في صحيفته . وبعد حرب سنة ١٩٦٧ لم يستطع اي مسؤول عربي ان يحصل على عدة سنتمترات مربعة من اي صحيفة بريطانية يشرح بها رايه او سبب الصراع في الشرق الاوسط .. فالعرب منع عنهم الاعلام الغربي وصانعو الاعلام امتنعوا عن التكلم مع العرب لشرح وجهة نظرهم ولهذا السبب كان من الصعب لا بل من المستحيل قول الحقيقة .. وكان من المستحيل ان نقول كلمة واحدة منصفة بحق الفلسطينيين .. واذا حاول احد منا ان يتكلم عن الاجحاف الذي لحق بالعرب ، كان التهديد الصهيوني يصل فورا .. بأنه قد نفقد مراكزنا وعملنا ورزقنا اذا اصررنا على قول وجهة النظر العربية او السماح لها بأن تصل الى القارىء

او المستمع .. وبالطبع هذه التهديدات باستعمال اسحلة الطر دوالمضايقة اجبرت الكثيرين على الصمت وعدم التكلم بكلمة تشير بالانتقاد الى اسرائيل من قريب أو بعيد » .

عندما اندلعت حرب تشرين سنة ١٩٧٣ .. صرح فيلي برانت مستشار **المانيا** في ذلك الوقت قائلا « كمستشار الماني قلبي يخفق لاسرائيل وحبي هو لاسرائيل » وعندما ساله الصحافي اذا ما كان على كل الالمان أن يفعلوا ذلك ؟ اجاب برانت « لا يمكن أن توجد في المانيا قلوب حيادية .. كل الالمان يجب أن تخفق قلوبهم لاسرائيل » وحسب هذه « القاعدة » الالمانية الفريدة ، دفعت المانيا ليس فقط الاموال تحت اسم التعويضات بل ايضا الاسلحة وكثيرا من الاسلحة . ولكن اضخم واثقل قذائف مدفعية المانية قذفها الالمان على العرب هي قذائف صانعي الرأي العام الالماني . وهكذا نرى ان السيطرة الصهيونية على الاعلام شملت المانية الغربية ايضا ففيها مثلا يسيطر الصهيوني اكسل شبرنغر الملقب بامبراطور الصحافة الالمانية على ١٥ صحيفة يومية واسبوعية وشهرية بالاضافة الى دور النشر المتخصصة بنشر الكتب المسئة ضد العرب .

استاذان جامعيان في المانيا الغربية قدما بحوثا حول الظاهرة المعادية للعرب في المانيا الغربية ، وهما البروفسور كينيث ليوان في كتابه « حزب الشرق الاوسط في الصحافة الالمانية الغربية » والاستاذ سامي مسلم في اطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة بون تحت عنوان « صورة العربي في الصحف الالمانية الاتحادية » . والاثنان وصلا الى نتيجة بعد تحليلات واسعة لكبريات الصحف الالمانية الغربية ، ان الصحف الالمانية تقدم صورة مشوهة ومهزوزة وغير حقيقية عن العرب والوطن العربي .

ويعطيان امثلة على ذلك مثل عناوين مقالات ظهرت في الصحف الالمانية تتحدث عن العرب وصورتهم السلبية .

في **اوروبا الشرقية** وبعد التغيرات التي حصلت ببلدانها وفي موجة الانبهار الحاد بالاعلام الغربي ، ادرك الصهاينة اهمية اقتحام اوروبا الشرقية عبر وسائل الاعلام المتطورة والحديثة .

ونظرا للكلفة الباهظة المطلوبة فقد كان على راس المؤسسات الصحفية والاعلامية الغربية التي نفذت الى عواصم ومدن اوروبا الشرقية مؤسستان يهوديتان شهيرتان الاولى يملكها اليهودي « روبيرت ماكسويل » والثانية « روبيرت موردوخ » اللذان اخذا يمارسان في جميع انحاء اوروبا الشرقية ما وصفه احد الصحفيين المجريين بـ « عملية اختطاف الصحافة » حيث عمدا مباشرة الى محاولة شراء معظم الصحف والمجلات الرئيسية والاستيلاء على معظم مساهمات البقية الباقية فيها .

تعتبر **المجر** الدولة الاهم بالنسبة الى اصحاب المجموعات الصحفية الصهيونية ، وذلك نظرا الى ان مركز اليهود في هذه الدولة هو الاقوى في اوروبا الشرقية وبسبب موقعها الاستراتيجي بين معظم دول اوروبا الشرقية من جهة والنمسا من جهة ثانية . قد وصف رئيس تحرير صحيفة « ريفورم » الاسبوعية (وهي تصدر في المجر) الوضع في قطاع الصحافة هناك بانه يشهد حربا حقيقية ، وقد اشترى روبرت ماكسويل وهو يهودي انكليزي يملك بعض كبريات الصحف الصادرة في بريطانيا وفي الكيان الصهيوني وناشر صحيفة « الاوروبي » التي تطمح لان تتحول الى جريدة اوروبا الموحدة ، (٤٠٪) مـن صحيفة « ماغيار هيزلاب » الحكومية شبه الرسمية ، ومن المنتظر ان يستولي على اكثرية الاسهم خلال الاشهر القليلة المقبلة ، وقد اشترى ماكسويل احدى الصحف المسائية الرئيسية في المجر .

اما روبرت موردوخ ، وهو يهودي استرالي يمتلك اهم الشركات الخاصة بالتلفزة السلكية فيمتلك (٥٠٪) من الصحيفة اليومية (ريفورم) التي سبق واشرنا اليها . ومن المنتظر ايضا ان يسيطر على اكثرية اسهمها خلال مدة قريبة وعلى (٥٠ ٪) من الصحيفة اليومية (ماي ـ ناب) التي تطبع (١٠٠,٠٠٠) نسخة يوميا ، وقد وصف موردوخ منطقة اوروبا الشرقية بانها الاكثر اثارة في العالم ، واكد انه يخطط للاستيلاء على المزيد من الصحف المجرية .

المراجع

١ - الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الاخر - السيد يسين - دار التنوير - بيروت ١٩٨١ .

٢ - اللوبي الصهيوني في الولايات المتحدة واوروبا - فايز سارة - دار الكرمل -عمان١٩٨٨

٣ - الامبريالية الاعلامية - يوري كاشيف - وكالة نوفوستي - ١٩٨٤

٤ - صورة العرب في الاعلام الغربي - عادل الياس - القبس ١٩٨٨/٦/١٠ .

٥ - دول اوروبا الشرقية منبر اعلامي جديد لمؤسسات اللوبي اليهودي - صباح الخير ١٩٩١/٢/٩

٦ - اليهود الامريكان وقضية الارتباط باسرائيل - ميشال اده - اللواء ١٩٩١/٢/٥ .

٧ - التأثير اليهودي على وسائل الاعلام الامريكية - الوطن ١٩٩٠/٥/١٥

٨ - الاعلام الصهيوني ودوره في الدعاية العالمية - محمود اللبدي - نضال الشعب ١٩٨٨/٤/٢٦ .

٩ - نشر الاكاذيب وتزييف الحقائق - عبد الباقي شنان - بلسم . اذار ١٩٩٠ .

١٠ - السيطرة الصهيونية على الاعلام العالمي - وفاء العلمي - الى الامام ١٩٨٨/٥/١٢

١١ - الصهاينة ووسائل الاعلام الاوروبية - محمد عبيدو - الى الامام ١٩٩١/٧/٢٥

١٢ - التلفزيون والانماط المقبولة للدعاية الغربية - محمد عبيدو - دراسات عربية - آذار ١٩٨٩ .

١٢ - من يحكم امريكا - ترجمة عبد الكريم الحلبي - العمال العرب - تموز ١٨٩٦ .

* * *

العقل
وما أدراك ما العقل

محمد فيض الله الحامدي

راي في العقل

ما العقل ؟ اذا وجهنا هذا السؤال الى عالم النفس ، وعالم الاجتماع ، وعالم الفيزيولوجيا والفيلسوف والفقيه الديني والانسان العادي ،ستكون الاجابات متفاوتة ، ولكن يجمعها محور واحد هو أن العقل ملكة انسانية (خاصة بالانسان) وقد لا يتفق الجميع على مصدر هذه الملكة .

* محمد فيض الله الحامدي : باحث من سورية ، ينشر في العديد من الدوريات السورية، يهتم بالدراسات النفسية .

في هذا البحث سأتناول مفهوم العقل بعيداً عن التعقيدات الفلسفية والمفاهيم المجردة ، وإذا كانت هناك اشكالية حول مفهوم العقل فانني اراها في المصطلح .

وكمدخل للبحث ابدأ بجملة من التساؤلات تلقي الاجابة عليها اضواءً على مفهوم العقل ، ومصدره .

اولاً : هل للحيوان عقل ؟

نفى القرآن الكريم وجود العقل في الحيوان « إن شر الدواب عند الله الصم البكم الذين لا يعقلون »(١)

« أم تحسب ان اكثرهم يسمعون او يعقلون إن هم إلا كالأنعام بل هم أضل سبيلا »(٢)

فالدواب عموماً ، والأنعام وهي الحيوانات الراقية في سلم التطور لا تملك العقل ولذلك شبه القرآن الكريم الذين لا يعقلون بهذه الدواب ، وأكثر من ذلك أضل سبيلا .

فلماذا نفى القرآن الكريم وجود العقل في الدواب ؟ رغم ان لها جملة عصبية متطورة ، وتسلك في حياتها سبيلا تؤمن لها الحماية والبقاء وحفظ النوع إن القطط والكلاب الأهلية والطيور الداجنة تتعلم انماطاً من السلوك بالتعايش مع الانسان كأنها تدرك الغايات فتأتي بحركات ترضي صاحبها ، والبقرة تستطيع العودة من الحقل الى دار صاحبها عبر الازقة في الحارات فهي تملك ذاكرة ورغم ذلك ليس لها عقل والنحل هو ارقى الحشرات الاجتماعية يعمل وفق نظام دقيق ، وقد بين القرآن الكريم أن سلوكه يوحي من الله ، ولم يشر الى وجود العقل فيها ، وهذا يدفعنا للبحث عن خصائص في الانسان تميزه عن الحيوان ، وقد يكون العقل علة تلك الخصائص ، او تلك الخصائص بمجملها تكون محددات للعقل البشري .

إن المعرفة والفن واللغة والضحك والدين والأخلاق ظواهر تميز الانسان عن الحيوان « فهذه الآثار احضر دليل على وجود العقل حيثما توجد ، اي في الانسان ، وعلى انعدام العقل حيث تنعدم ، اي في الحيوان، ومهما تبلغ الجرأة بالفلاسفة الحسيين فلسنا نظنهم يزعمون للحيوان علما او فنا او اخلاقا او دينا ، فانه لا يعرف سوى المحسوسات ، فسلوكه برمته خاضع لغرائزه ولما يعرض له من لذة وألم »(٣) .

والعقل شرط لتحمل المسؤولية شرعاً وقانوناً في معظم الاديان والأنظمة الوضعية ، ولذلك لا يعاقب الحيوان او الطفل على فعل يرتكبه بحق الآخرين أو المجتمع ، والتخلص من الحيوان الضار ليس عقوبة رادعة لغيره من الحيوان. فالعقل إذاً سمة **خاصة بالانسان** دون الحيوان.

ثانياً : هل للطفل عقل ؟

قال افلاطون : في معاذلة النفس « يا نفس لا تكن اخلاقك في هذه الدنيا كأخلاق الصبي الذي لا عقل له »(٤) .

نفى الفيلسوف الشهير افلاطون وجود العقل في الصبي (الطفل) ، ومرحلة الطفولة في الانسان تبدأ من الولادة حتى سن البلوغ ، فاذا قارنا سلوكية طفل في السابعة من عمره بسلوك حيوان بالغ ، نجد ان الطفل يتعلم ويضحك ويتكلم ويدرك بعض المفاهيم الدينية والاخلاقية ، اي له عقل ، ولكن هذا العقل ليس ناضجا ، ويعبر عن ذلك بمفاهيم عامة الناس إن له (عقلاً صغيراً) ولم يحمل الشرع وكذلك معظم القوانين الوضعية الاطفال مسؤولية ارتكاب الأخطاء الكبيرة لأن شرط تحمل المسؤولية وجود العقل الإدراك خطورة الفعل وقد بين القرآن الكريم ان مرحلة الطفولة تمتد حتى سن البلوغ وعبر عن هذه السن ببلوغ الحلم . « وإذا بلغ الاطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم كذلك يبين الله لكم آياته والله عليم حكيم »(٥) .

نخلص مما تقدم ان العقل سمة خاصة **بالانسان الراشد** ، الذي

يتعلم قيما إجتماعية والخلاقية ، وليس هبة تأتي للانسان مع تكوينه التشريحي وبالتحديد جملته العصبية ، وإن كانت قابلية التعلم محددة بالتكوين العضوي والفيزيولوجي للانسان .

ثالثاً : هل للمجنون عقل ؟

الجنون فنون ! كما يقال ، والمجنون في عرف الناس انسان مختل عقليا لا تنسجم سلوكيته وافعاله واقواله مع العادات والتقاليد والقيم الخلقية في مجتمع معين . والمجنون انسان مريض عقليا ، وفي الطب النفسي تدرس حالات من الأمراض العقلية التي تسم صاحبها بالجنون، من ذلك **مرض الفصام** « وهو مرض عقلي يتميز باضطراب في التفكير ، والوجدان والسلوك واحيانا الادراك ويؤدي إن لم يعالج في بدء الأمر الى تدهور واضح في المستوى السلوكي والخلقي والاجتماعي ، مما يفقد الفرد شخصيته وبالتالي يصبح في عزلة عن العالم الحقيقي والمجتمع . وهو من اكثر الأمراض العقلية شيوعا ، ويصيب ١٪ من الشعب أي يوجد عشرة آلاف مريض بالفصام بين كل مليون نسمة ، وقد اعتقد البعض ان هذا المرض لا يظهر في المجتمعات البدائية ، ولكن اثبتت الأبحاث الحضارية المقارنة ، ان هذا المرض ينتشر في هذه المجتمعات بنفس النسبة الموجودة في المجتمعات المتحضرة ، ولكن تختلف اعراض ومظاهر المرض من فرد الى آخر ، ومن مجتمع الى آخر حسب الثقافة والحضارة . »(٦) .

والسكران يفقد عقله في مفهوم العامة ، لان سلوكه غير منضبط مثل سلوك الانسان الواعي ، فيتصرف بشكل مخالف لقيم واعراف المجتمع الخلقية . فإين يذهب العقل اذا كان جوهرة في الدماغ ؟

إن غياب الوعي له ارتباط بفيزيولوجية الدماغ ولا مجال لشرح ذلك هنا ، يمكن لمن اراد التوسع في ذلك العودة الى المراجع الطبية المتعلقة بالجهاز العصبي ، ولكن الخلل في بنية المراكز العصبية يؤدي الى/الجنون (فقدان العقل) اذا كان الخلل مزمناً أو يؤدي الى حالة السكر اذا كان

الخلل مؤقتا بسبب ازدياد تركيز الكحولات في الدم وتأثيرها على مراكز الوعي والادراك .

مما تقدم نستنتج ان العقل سمة ملازمة **للانسان الراشد السوي** في بنيته الفيزيولوجية والنفسية ، ولكن هل هذه السمة تنمو بنمو الجملة العصبية أم تأتي اليها من الخارج ؟ ولماذا لا تأتي هذه السمة للحيوان رغم وجود جملة عصبية راقية له ؟ وهل العقل مستقر في الدماغ ؟ وأخيرا ما هو العقل ؟

العقل في اللغة له معاني عديدة ، فمن معانيه : **عقل الشيء** : فهمه وتدبره ، **وعقل فلان** : عرف الخطأ الذي كان عليه ، **والعاقل** : هو المدرك الفاهم الحكيم ، **والمعقول** : هو المدرك الفاهم للأمور ، والعامة تصف به كل ذي فضل سديد الحكم . هذا ما جاء في لسان العرب ـ مادة عقل .

ويلخص الرازي رأيه في العقل فيقول : هو « الشيء الذي لولاه ، كانت حالنا حال **البهائم والاطفال والمجانين** ، وبه نتصور افعالنا العقلية قبل ظهورها للحس ، فنراها كأن قد احسسناها ، ثم تتمثل أفعالنا الحسية صورتها ، فتظهر مطابقة لما تمثلناه وتخيلناه »(٧) .

والرازي بهذا الرأي يعتبر العقل شيئا يخص الانسان الراشد ، ولفظة شيء توحي بالبنية المادية ولكن الرازي لا يقصد هذه البنية .

ويقول يوسف كرم : « أثبتنا في كتاب ـ العقل والوجود ـ ان للانسان **قوة دراكة** متمايزة من الحواس ، تدعى **العقل** ، شأنها أن تدرك معاني المحسوسات مجردة عن مادتها ، ومعاني أخر مجردة بذاتها ، وأن تؤلف هذه المعاني في قضايا وأقيسة واستقراءات ، فتنفذ في ادراك الأشياء الى ما وراء المحسوس . محاولة استكناه ماهيته ، وتعيين علاقاته مع سائر الموجودات ، ولما كانت موضوعات العقل مجردة ، كانت افعاله التي ذكرناها مجردة كذلك »(٨) .

ونذره اليازجي يقول : « العقل هو أفكار الدماغ ، اي صوره ، ويقدر ما يكون الدماغ قادرا على استقبال واستلام التفاعلات أيا كان مصدرها يكون العقل راجحا وحكيما وملما بالمعرفة . فالعقل اذاً هو كل المدركات ، فهو الذكاء وهو الذاكرة ــ (الذاكرة هي استرجاع تفاعلات ماضية بشكل صور) ــ وهو الانتباه وهو التنبؤ ــ (التنبؤ هو استجلاب تفاعلات مستقبلة بشكل صور ــ) »(٩) .

تلك نماذج من الآراء عن العقل ، فالعقل شيء به نتصور افعالنا قبل ظهورها للحس (رأي الرازي) ــ والعقل قوة دارکة متمايزة عن الحواس (رأي يوسف كرم) ــ والعقل هو أفكار الدماغ اي صوره (رأي ندرة اليازجي) ولا شك هناك آراء اخرى تصب في هذه المفاهيم بشكل عام ، وسنرى من خلال عرض بعض آراء الفلاسفة وبشكل خاص الفلاسفة المسلمين ، مفاهيم غريبة عن العقل تخالف مفاهيم العامة ، وليس لها سند في القرآن الكريم .

آراء بعض الفلاسفة في العقل :

يقول : **سقراط** (٤٦٨ ــ ٣٩٩ ق.م) في محاورة مع تلامذته « الستم ترون شهوة الجسد من المآكل والمشارب والملابس ، ومن النساء والمراكب والاولاد مضرة بالفلسفة ، التي معناها حب الحكمة ، وانكم لم تتطهرون من تلك الأحواز الا لصيانة **العقل** والزيادة في العلم ؟

قالوا : نعم .

قال : فاذا قد اقررتم بأن لذات الجسد مفسدة للعقل ، فالجسد القابل لها أفسد منها »(١٠)

واضح ان سقراط يعتبر العقل سمة في الانسان كفرد ، ومتمايزة عن بنيته الجسدية ، فلذات الجسد تفسد العقل ، وصيانة العقل هي البحث عن الحكمة والزيادة في العلم .

ويقول : **افلاطون** (٤٣٠ ــ ٣٤٧ ق.م) « يا نفس ! انه بانصبابك

الى **العقل** يقوى ضؤوك فتدركين الاصابة ببصرك ، وبانحرافك عن العقل، وانضيافك الى الحس تعدمين النور العقلي ، فتظلمين وتضعفين ، فتقترنين بالخطأ ، بعماك وظلمتك »(١١) .

ان أفلاطون يعتبر العقل موجهاً للنفس ، ومتمايزاً عنها ، ويفهم من تلك المحاورة في معاذلة النفس ان العقل مقره الجسد الانساني ، في الجملة العصبية ، الى جانب المراكز الحسية ، والادراك من اختصاص النفس فاذا انصبت الى العقل ستصيب في بحثها عن الحكمة ، واذا انضافت الى الحس تقترن بالخطأ ، ولا يحتاج هذا التصور الى نقد موضوعي ، أو الوقوف عنده اكثر من اشارة عابرة .

تناول معظم الفلاسفة موضوع العقل ، وكانت آراؤهم متباينة ومفاهيمهم للعقل متداخلة مع آلية عمل الدماغ وعلاقة الانسان (كفرد له نوازع ودوافع تحركه) بهدف البقاء والتكيف في الطبيعة والمجتمع ولا مجال للوقوف على بعض الآراء لفلاسفة من عصر النهضة الحديث يمكن الرجوع الى كتاب (عصر العقل)(١٢) الذي تناول الكتابات الاساسية لبيكون ، وغاليلو ، وهوبز ، وباسكال ، وديكارت ، وسبينوزا ، ولايبنتز . ولنا وقفة عند آراء بعض فلاسفة المسلمين في العقل ، على سبيل المثال لا الحصر .

راي الفارابي في العقل (٨٧٣ ـ ٩٥٠م)

يقول : قاسم جانوف « يتخلل مبدأ العقل كل منظومة الفارابي الفلسفية وأسلوبه في التفكير ، وكان هذا بالذات المؤثر الاكبر على التطور اللاحق للفكر الفلسفي بممثليه ابن سينا ، وابن رشد ، وروجر بيكون ، وألبرت الكبير ، واسكندر الهالي ، وسيجر البرابانتي ، وتوما الاكويني ، ويتخذ هذا المبدأ في الطبيعة وما بعد الطبيعة شكل تعاليم حول العقول العشرة ، حتى ان اسطورة الخلق نفسها ينظر اليها كعملية تفكير محض »(١٣) .

والعقل الاول عند الفارابي هو الله ، الذي يعقل ذاته ، ويفيض على الوجود بالعقول التالية بالتسلسل حتى العقل العاشر .

يقول الفارابي : « ويفيض عن الاول وجود الثاني ، فهذا الثاني هو أيضاً جوهر غير متجسم أصلا ، ولا هو في مادة ، فهو يعقل ذاته ، ويعقل الأول فبما يعقل من الاول يلزم عنه وجود ثالث ، وبما هو متجوهر بذاته التي تخصه يلزم عنه وجود السماء الاولى »(١٤) .

يستمر الفيض عند الفارابي على هذه الصورة ، فيوجد عن العقل الثالث كرة الثوابت ، وعن العقل الرابع كرة زحل ، وعن العقل الخامس كرة المشتري ، وعن العقل السادس كرة المريخ ، وعن العقل السابع كرة الشمس ، وعن العقل الثامن كرة الزهرة وعن العقل التاسع كرة عطارد ، وعن العقل العاشر كرة القمر ، والكرة هي أفلاك الكواكب ، ان هذا التصور مبني على تصور بطليموس لنظام الكون ، حيث الارض في مركز الكون وتحيط بها أفلاك الكواكب السيارة والفلك الثابت (الفلك الاعظم) .

ولو عاش الفارابي الى هذا اليوم بعد اكتشاف كواكب جديدة مثل أورانوس ونبتون وبلوتو ، هل كان سيفترض عقولا أخرى ؟

وماذا يقول عن التصور الجديد للكون ، حيث الارض كوكب يدور حول الشمس مع سائر الكواكب ، والشمس نجم من مليارات النجوم في مجرة درب التبانة وفي الكون مليارات المجرات . ان فكرة الفارابي عن العقول العشرة فكرة غير صحيحة ، واذا أخذنا مفهومه للعقل بما يوازي القوانين الكونية التي تضبط حركة الاجرام فان تحديدها بعشرة عقول ينسف هذا المفهوم .

وبالنسبة للعقل الخاص بالبشر عند الفارابي ، هو العقل الفعال المرتبط بفلك القمر أي (العقل العاشر) وله يخضع عالم ما تحت فلك القمر (الهيولى ــ الصور ــ العناصر ــ المعادن ــ النبات ــ الحيوان ــ الانسان) .

فالعقل الفعال هو القانون الداخلي للعالم الارضي ــ ويبرز الفارابي من وجهة نظر تطور التفكير البشري ثلاثة أنواع من العقول :

العقل المنفعل ، والعقل بالفعل ، والعقل المستفاد ، **فالعقل المنفعل** هو **عقل بالقوة** في ادراكه للموجودات ، في تجريد صورها عن موادها ، اي هناك استعداد لدى الانسان ليكون عاقلا ، فلا يولد العقل مع ولادة الطفـل .

و **العقل بالفعل** ، هو حالة تعقل الموجودات بعد ادراكها في الواقـع اي بعد ان تتحول من الممكن الى الوجود الفعلي .

و **العقل المستفاد** ، هو العقل بالفعل منظورا اليه من جانب الـذات كتحقيق لقدرتها على الادراك ، على تحويل صور الموجودات الخارجيـة الى صور له .

يتصل **الفرد** بواسطة « العقل المستفاد » « بالعقل **الفعال** » الذي يمثل فكر البشرية العام الواحد .

« وبالاتفاق مع ارسطو يصور الفارابي عقلا سرمديا ، فعالا أبدا ،وان عقل كل فرد منفرد على حدة انما يتطور بمقدار اتصاله فحسب « بالعقل **الفعال** » . فالفرد غير خالد ، وانما عابر ، فان »(١٥) .

فالعقل البشري في نظر الفارابي له ارتباط بالوجود الاجتماعي ، ولكن من حيث المصدر هو من فيوضات العقل العاشر .

رأي الغزالي في العقل (١٠٥٩ ــ ١١١١ م)

قال الغزالي في المعارف العقلية : « ان الله سبحانه لما اراد اظهـار جبروته بالارادة التي تليق بذاته ، ابدع جوهرا روحانيا بسيطا مدركا كاملا مكملا وصفاه وجلاه كالمرآة ، ثم قابله بنور جلاله وجماله ، فتصورت إلهية الباري جل جلاله في ماهية جوهرته ، وعقَلَ ربوبيـة مبدعه ، فعرف عبودية ذاته فصار ذلك الجوهر المبدع الاول ، عقلا بصفاء ذاته، عاقلا بادراك ربوبية بارئه معقولا باحاطة العبودية حوله . فعرف ربه وأطـاع أمره ، فاستولى على مطويات القدر ، ومخفيات القضاء ، بكلمة البـاري

تعالى ، واقبل عليه بالاستفادة وادبر عنه بالافادة ، كما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال :

« أول ما خلق الله العقل ، فقال له اقبل فاقبل ، ثم قال له أدبر فادبر » أقبل على الكلمة بالاستفادة فتوحد ، ثم أدبر فاظهر النفس بالافادة ، فتزوج فانتج الهيولى من مباشرة العقل والنفس ، وتمت الكثرة بالثلاث ، كما قيل أقل الجمع ثلاث ، **فالعقل** أول المبدعات، **والنفس** اول المنفعلات **والهيولى** ، أول المولدات ، قال تعالى (شهد الله انه لا إله إلا هو والملائكة واولوا العلم)(١٦) .

نلاحظ ان فكرة الغزالي عن العقل تختلف عن فكرة الفارابي الـذي سبقه بأكثر من قـرن . ولكن رغم ذلـك نظرة الغزالي للعقـل نظـرة ميتافيزيقية ، لم يربطه بالمجتمع من حيث مصدره .

وقد اعتمد الغزالي على الحديث النبوي الشريف عن العقل ، وحـين سئل ابن تيمية عن الحديث المذكور « أول ما خلق الله العقل فقال له اقبل فاقبل ثم قال له ادبر فادبر ، فقال وعزتي ما خلقت خلقا اكرم عليّ منك ، فبك آخذ وبك أعطي ، وبك الثواب والعقاب . . . قال هذا الحديث باللفظ المذكور قد رواه من صنف في فضل العقل كداود بن المحبر ونحوه واتفق أهل المعرفة بالحديث على انه ضعيف ، بل موضوع »(١٧) .

وداود بن المحبر صنف كتابا في (العقل) جمع فيه آحاديثا نبوية في فضل العقل وقد ذكر الحافظ الذهبي في كتاب (ميزان الاعتدال) ـ الجزء الاول ، عن ابن المحبر : « داود بن المحبر بن فهدم ابو سليمان البصري صاحب كتاب العقل وليته لم يصنفه ، مازال معروفا بالحديث ، ثم تركه وصحب قوما من المعتزلة فافسدوه » .

نخلص مما تقدم عن راي الغزالي في العقل ، انه جوهر روحاني ، سابق في وجوده على النفس والهيولى ، ومستنده بعض الآحاديث المنسوبة للرسول عليه السلام ، ولا توجد ادلة قرآنية لدعم هذا الراي .

راي ابن رشد في العقل : (١١٢٦ – ١١٩٨ م)

تأثر ابن رشد بالفارابي ، ولكن طور مفهومه للعقل ، يقول ابن رشد « إن العقل في الانسان هو استعداده الفطري لقبول العقل الفعال الخارج عنه ، ولكن هذا الاستعداد حالة عابرة ، وباتحاده بالعقل الفعال يتم الفهم ، والعقل الفعال هو عام لجميع البشر ، وهو منبثق من الكائن الاول، المحرك للدوائر السماوية ، وهو موجود في دائرة القمر ، الاقرب الى الارض ، **والعقل** الانفعالي عند الانسان ، يشتاق الاتحاد بالعقل الفعال ، فيرتفع اليه بالحنين ، ويحدث حينئذ الاستعداد فيتحدان ، وهذا الاتحاد العرضي يزول بانتهاء فعل الفهم . ويعاود الشوق العقل الانفعالي ثانية ، وهكذا دواليك كل مرة يفهم العقل شيئا . وعليه فالعقل الانساني ، أو ما ندعوه بالعقل الانفعالي ، هو هذا التشوق . كما أن نفوس الدوائر السماوية هي التشوق ذاته للاتحاد بالعقل الكوني الفعال ، مع هذا الفرق ، وهو أن تشوق الدوائر ابدي ، وتشوق العقل الانفعالي زائل »(١٨) . وابن رشد يجعل العقل على ثلاثة انواع :

أولا : العقل المحض : هو الذي يفيد الموجودات الترتيب ، والنظام الموجود في افعالها ، ويعقل ذاته ، كما يعقل الموجودات كلها ، وهو الله سبحانه وتعالى بالفعل .

ثانيا : العقل الفعال : موجود روحاني ليس بجسم ، واهب العقل الانساني عند الفلاسفة ، ويسمى في الشريعة ملكا .

ثالثا : العقل المنفعل : هو العقل الذي في الانسان ، يدرك صور الموجودات .

نلاحظ أن ابن رشد يربط عملية الفهم بالعقل ، فلولا وجود العقل لما حصل الفهم والادراك ، وهذا الفهم ليس مستمرا لان العقل الانفعالي أو العقل المنفعل تشوقه للاتحاد بالعقل الفعال غير دائم .

اننا نعلم اليوم بعد تطور الطب ومعرفة البنية التشريحية للجملة

العصبية وجوانب كثيرة من فيزيولوجية الدماغ ، ودور الهرمونات في صحة عمل الجملة العصبية . أن الفهم والادراك عملية معقدة ولكن لايمكن القبول بفكرة تأثير فلك القمر في مخ الانسان ومسار تفكيره بالصورة التي وردت عند الفارابي وابن رشد .

ان الطبيعة تؤثر في الانسان ، كما تؤثر في سائر الاحياء ، ولا يستبعد وجود تأثيرات فلكية فيزيائية في مخ الانسان ، ولكن بالتأكيد هذه التأثيرات لا تحدد مسار الادراك والفهم عند الانسان .

العقل في القرآن

لم ترد لفظة العقل في القرآن الكريم كمصدر أو اسم ، بل جاءت بصيغة الافعال وهي :

١ — **عقلوه** : مرة واحدة .

٢ — **نعقل** : مرة واحدة .

٣ — **يعقلها** : مرة واحدة .

٤ — **تعقلون** : اربع وعشرون مرة .

٥ — **يعقلون** : اثنتان وعشرون مرة .

— « **أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون** »(١٩) .

عقلوه في الآية تعني فهموه ، والعقل بهذا المعنى يعني الفهم والادراك .
— « وقالوا لو كنا نسمع أو **نعقل** ما كنا في أصحاب السعير »(٢٠) .

لفظة نعقل تعني نفهم او نؤمن ، والعقل بهذا المفهوم يعني الايمان بما أنزل الله ، والعاقل بمفهوم القرآن هو المؤمن بالله وما أنزله على رسله من تعاليم أو آيات .

— « وتلك الامثال نضربها للناس وما **يعقلها** الا العالمون »(٢١) .

ولفظة يعقلها في الآية تعني يفهمها ، وهنا تخصيص لفئة معينة وهم العالمون فالعلماء الذين يفهمون آيات الله الكونية هم عقلاء .

ووردت في القرآن لفظة تعقلون أربع وعشرون مرة ، بصيغة (أفـلا تعقلون) وصـيغة (لعلكم تعقلون) وكان القصد منها الفهم أو الايمان ، نذكر منهـا .

ـ « اتأمرون الناس بالبر وتنسون انفسـكم وانتم تتلون الكتـاب افلا تعقلون »(٢٢) .

ـ « وما الحياة الدنيا الا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون »(٢٣) .

ـ « لقد أنزلنا إليكم كتاباً فيه ذكركم أفلا تعقلون »(٢٤) .

أفلا تعقلون تعني أفلا تفهمون ، أو الا تدركون ، وهذا الفهم مرتبط بالاطلاع والمعرفة (تتلون الكتاب) ومرتبط بوعي الهدف من الحياة ووعي الذات (فيه ذكركم) .

ـ « كذلك يبين الله لكم آياته لعلكم تعقلون »(٢٥) .

ـ « الر . تلك آيات الكتاب المبين ◇ إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون »(٢٦) .

ـ « اعلموا أن الله يحي الارض بعـد موتها قد بينـا الآيات لعلكم تعقلون »(٢٧) .

لعلكم تعقلون ، تعني لعلكم تؤمنون ، فالعقل يعني الايمان ، أو الهداية الى طريق الصواب .

وجاءت لفظة يعقلون في القرآن الكريم اثنين وعشرين مرة ، بمعنى يفهمون أو يؤمنون أو يعلمون نذكر منها :

ـ « إن في خلق السماوات والارض واختلاف الليل والنهار والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس وما انزل الله من السماء من ماء

فاحيا به الارض بعد موتهـا وبث فيهما من كل دابـة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والارض لآيات لقوم يعقلون »(٢٨) .

لقـوم يعقلـون ، تخصيص لبعـض الناس ؛ أي الذين يفهمـون أو الذين يعلمون ومؤدى ذلك الايمـان بالله ، ويصـح المعنـى أيضـا لقوم يؤمنون .

ــ « وإذا قيل لهم اتبعوا ما أنزل الله قالوا بل نتبع ما الفينا عليه اباءنا أولو كان آباؤهم لا يعقلون شيئاً ولا يهتدون »(٢٩) .

لا يعقلون شيئاً ، تعني لا يفهمون شيئاً ، أو لا يعلمون شيئاً ، فهم جهلاء ومؤدى ذلك عدم الايمان (ولا يهتدون) .

ــ « أفلم يسيروا في الارض فتكون لهم قلوب يعقلون بها ، أو آذان يسمعون بها فانها لا تعمى الابصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور »(٣٠).

كيف يعقل القلب ؟ وهو في الصدر لا في الرأس ، والشائع أن العقل مقره المخ ! ان «الايمان يحصل بالفهم والادراك ولكن الراحة النفسية من هذا الايمان لها انعكاس ايجابي على حالة القلب ، أي يكون القلب مطمئناً بالايمان ، وهنا لفتة قرآنية لمفهوم العقل وعدم ربطه بالمخ ، ومنهم من أوّل القلوب في الآية بالادمغة ، ولا داعي لهذا التاويل .

نخلص مما تقدم ان القرآن أعطى مفاهيم معينة للعقل ، مثل الفهم الادراك ، الايمان ، ومن صيغة الافعال التي وردت عن العقل نفهم ان العقل مرتبط بالسلوك الاجتماعي .

ومن مرادفات العقل ، لنهية واللب ، والعقلاء هم أولوا النهـى وأولو الألباب ، وقد ردت في القرآن الكريم بعض الآيات لتذكير أولي النهى ، وأولي الالباب نذكر منها :

ــ « الذي جعل لكم الارض مهداً وسلك لكم فيها سبلا وانزل من السماء ماء فأخرجنا به أزواجا من نبات شتى ۞ كلوا وارعوا انعامكم ان في ذلك لآيات لأولي النهى »(٣١) .

« ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب »(٣٢) .

ـ « يؤتي الحكمة من يشاء ومن يؤت الحكمة فقد أوتي خيرا كثيرا وما يذكر الا أولو الألباب »(٣٣) .

ـ « الذين يستمعون القول فيتبعون احسنه أولئك الذين هداهم الله وأولئك هم أولو الألباب »(٣٤) .

فأولو النهى هم الذين يتفكرون في آلاء الله ، وأولوا الألباب هم الذين يفهمون ، أو يتذكرون أو الذين يهتدون ، والذين يؤمنون بالله .

ان القرآن الكريم لم يؤيد ما ذهب اليه فلاسفة المسلمين امثال الفارابي والغزالي وابن رشد وابن سينا في مفهوم العقل ، والاعتماد على مصادر أخرى لا يخرج عن دائرة الاجتهاد في التأويل .

أين نجد العقل ؟

اذا بحثنا عن العقل أين نجده ؟

في الطبيعة (الأفلاك) أم في الحياة (النبات والحيوان) أم في الانسان؟ قبل الاجابة على هذا السؤال اذكر ان كل كلمة في اللغة هي مصطلح لظاهرة أو فعل معين او اسم لشيء ، وهذا المصطلح مقيد بتراث الامة اللغوي اي يمكن ان يعمم هذا المصطلح على أجيال لاحقة من خلال التوريث الاجتماعي أو يدخل في القواميس لاستعماله عند الحاجة . ولهذا نجد للكلمة الواحدة أكثر من معنى ومفهوم وقد تكون المفاهيم متناقضة احيانا فماذا قصد العربي بلفظة العقل ؟

كان العربي يعقل ناقته كي لا تذهب وتضيع ، اي يضبط حركتها وسلوكها وعقل الناقة يتم بالحبل أو بشيء مماثل ، ولما وجد ان الانسان الراشد له سلوك منضبط وفق مفاهيم المجتمع الخلقية ، بخلاف الطفل والمجنون ، ادرك أن له ما يعقله ، اي له عقل يضبط سلوكه الاجتماعي فالبحث عن العقل يتحدد في الانسان دون الحيوان .

ولما كان الانسان اجتماعيا بالطبع ، فان العقل له ارتباط بالوجود الاجتماعي للانسان . اي يتحدد مفهوم العقل بعلاقة الانسان في المجتمع وكل مجتمع له بنية تحتية (علاقات الانتاج) وبنية فوقية تحدد منظومة من القيم الفكرية والدينية والخلقية والفنية ، والعادات والتقاليد هي من البنية الفوقية ، فكل من يخالف منظومة المجتمع الفوقية بسلوك غير منضبط يتهم بالجنون او فقدان العقل .

فالعقل اذاً هو سر التكيف مع المجتمع بقيمه ، هو الوعي والادراك الذي يحقق الفهم للانسان في محيطه الاجتماعي .

واذا رجعنا الى بدايات المجتمع البشري ، قبل ظهور التشكيلات الاجتماعية هل كان الانسان عاقلا ؟

لننا نجد في سلوك بعض الحيوانات ما يشير الى تاثير ضوابط معينة ، تحقق لها التكيف مع الظروف الجديدة ، وقد تتعلم انماطا من السلوك تحاكي سلوك الانسان ، ولا شك ان الانسان البدائي كان له سلوك منضبط بما يحقق له البقاء والا لانقرض ، وبمرور الزمن كانت قابلية التعلم عند الانسان تزداد بظهور مورثات جديدة ، وتعديل في بنية وحجم دماغه ، وهذا يقودنا الى نظريات التطور ، ولكن الان يمكن ان نحدد ركائز للعقل هي حصيلة التطور البيولوجي والاجتماعي للانسان .

أولا : بنية الدماغ : الوعي والادراك عند الانسان مرتبط بالبنية السليمة لدماغه ، من الناحية التشريحية والفيزيولوجية . والمخ هو مقر للافكار .

ثانيا : بنية الجسم : سلامة الاعضاء والاجهزة والغدد الصم هي أيضا تساعد الانسان على التكيف الصحيح ، فاذا اعتل الجسم ساء التفكير وحدث الخلل في التكيف .

ثالثا : الوجود الاجتماعي : كل انسان له وجود اجتماعي في بيئته فالعربي يرتبط وجوده الاجتماعي بمنظومة معينة ، يختلف عن الوجود

الاجتماعي للفرنسي أو الانكليزي أو الروسي ، ولذلك نردد أحيانا دون ان نعي عمق المدلول ، جملا من قبيل العقل العربي فلسفي والعقل الأوربي علمي والعقل الصيني محافظ الخ ...

ونقصد بذلك الركيزة الثالثة للعقل وهي الوجود الاجتماعي للانسان. اذا البحث عن العقل هو البحث في المجتمع البشري ، فالطفل ليس له عقل حتى يتعلم قيم مجتمعه .

والعقل ليس جوهرا روحانيا كما تصور الغزالي ، فهو آلية التعلم التي يقوم بها الفرد أثناء نموه في كنف المجتمع .

واذا عزلنا طفلا منذ ولادته في مكان معزول تماما من كل المؤثرات الاجتماعية باستثناء حاجاته البيولوجية . وادخلناه بعد سن الرشد في مجتمع معين سنحكم على سلوكه بعدم التعقل او نتهمه بالجنون ، فلو كان العقل جوهرا روحانيا لعقل سلوك الانسان اينما ذهب .

عقل واحد ام عقول كثيرة ؟

اذا كان العقل هو ضبط الاقوال والافعال البشرية وفق منظومة اخلاقية معينة ، متطورة بالطبع ، فهل هناك في المجتمع الواحد عقل واحد أم عقول ؟ ان التكيف مع المجتمع عملية معقدة ، ونكتشف تعقدها عندما ننتقل الى مجتمع جديد بكل قيمه ، فنحتاج الى وقت طويل حتى نحقق التكيف التام . فالطفل وهو ينمو في الاسرة يكتسب مفاهيم تترسخ في وجدانه ويحتفظ بها حتى لو خالفها في افعاله ، وابسط مثال على ذلك ارتباط الاسم بالذات ، فاذا تخيلت انك زيد لا عمرو فان شعورك الداخلي لا يقر ذلك وتعرف في قرارة نفسك انك عمرو لا زيد . وقس على ذلك عشرات المفاهيم الاجتماعية التي تكسبها من المجتمع ، ومنها المعتقد والقيم الفنية والخلقية والعادات والتقاليد .

فالمجتمع بقيمه هو ركيزة العقل لكل افراد المجتمع ، اي يفترض ان يكون في المجتمع عقل واحد ، وهذا ما تسعى اليه بعض التنظيمات

الدينية او السياسية عندما تهدف تحقيق الوحدة الفكرية والتنظيمية لاتباعها ، أي تهدف توحيد العقول في عقل واحد يضبط سلوك الجميع ولكن الركيزتين (بنية الدماغ) و (بنية الجسم) لا تتماثل تماما في الأفراد لذلك تتفاوت العقول .

فعندما نتحدث عن الفرد وسلوكه المنضبط نقول له عقل ، واذاً هناك عقول بعدد الافراد ، ولكن عند الحديث عن المجتمع ككل نقول هناك عقل واحد لانه الركيزة لجميع الافراد . ويتوضح ذلك اكثر عندما نتحدث عن هجرة العقول وغزو العقول .

هجرة العقول :

هذا المصطلح دارج في الحديث عن هجرة ذوي الكفاءات العلمية الى البلاد الاجنبية وكأن العقول مرتبطة بالاختصاصات العلمية .

فاذا هاجر طبيب عربي او مهندس عربي الى فرنسا للعمل فيها ، هل يصح ان نقول هاجر عقل عربي الى فرنسا ؟

ان المهاجر العربي لا ينقل وجوده الاجتماعي ، فهو بمثابة آلة مفكرة فاذا كان يعمل وفق انظمة وقوانين البلد المهاجر اليه ، ويتعلم لغة ذلك البلد ، وربما يتجنس بجنسيته ، فأين بقي العقل العربي ؟

واذا كان المقصود بهجرة العقول العربية ، هو انتقال الخبرات العلمية التي تحتاجها الامة العربية في بناء مجتمعها وحضارتها ، فان العقل العربي المرتكز على الوجود الاجتماعي لا يتحدد بالخبرات العلمية فقط .

واذا بقي الخبراء في الوطن ، وقدموا امكانياتهم العلمية ، دون تعزيز القيم العربية ، فانهم يساهمون في التقدم العلمي بلاشك ، ولكنهم لا يساهمون في تعزيز العقل العربي ، مثلهم مثل الخبراء الاجانب الذين نستقدمهم للاشراف على بعض المشاريع والمصانع وحتى التعليم والتدريب في بعض المجالات .

ولا اريد تصنيف مفهوم الانتماء والالتزام ، ولكن لا بد لمن كان يعمل بالعقل العربي أن يكون مؤقتا بالوجود العربي في اطـار المجتمع العربي الديمقراطي الموحد . ويسعى لتعزيز هذا الوجود .

غزو العقول :

شـاع استخدام هذا المصطلح ليعبر عن ظاهرة استعمارية تهـدف الهدم المركز لتراث الامة الاجتماعي والفكري والثقافي،واحلال قيم وثقافة المجتمع الغازي محل القيم والثقافة الموروثة ، فيصبح المجتمع المتعرض للغزو صورة ممسوخـة عن المجتمع الغـازي ، وقد حـاول الاستعمار الغربي ويحاول الآن ان يحقق وجوده الاجتماعي في وطننا العربي وسـائر بلدان العالم من خلال وسائل وسبل متعددة .

ويؤخذ غزو العقول بمفهومين :

أولا : سيطرة العقـل الاجنبي على قيم المجتمع وثقافته ، فالعقـل الاجنبي هو الغازي .

ثانيا : تراجع العقل العربي امام العقل الاجنبي والعقل العربي فيهذه الحالة هو المستهدف من قبل الغزو فهو المغزو .

وكلا المفهومين متضمنان في عبارة (غزو العقول) .

وفي تاريخنا العربي شواهد ناصعة على انتقال العقـل العربي الى البلدان التي استقبلت الفتوحات العربية الاسلامية ، حيث تمثلت شعوبها ثقافة العرب وقيمهم وبرز منهم فلاسفة وعلماء قدموا الكثير للعرب ، بعقل عربي ، ويعتز كل عربي بما قدموه ، ودخلوا في التاريخ العربي من أوسـع أبوابه .

فالعقل كامن في الوجود الاجتماعي بكل أبعاده ، والفرد ينهل من هذا الوجود فاذا تمثل قيمه يصبح عاقلا ، واذا رفض هذه القيم علنا فقـد عقـله .

وثمة ملاحظة هامة يجب ألا تغيب عن اذهاننا وهي : ان المجتمع يتطور باستمرار فهل يتطور العقل معه ؟

لا شك ان المجتمع يبقى محافظا على عناصر تحدد هويته كاللغة والمعتقد وبعض القيم العامة ، والعقل المرتكز على هذه العناصر يبقى محتفظا بسماته ، ولكن فيما يتعلق بالعناصر المتطورة ، فان العقل يتطور ايضا .

ولذلك لا تتماثل العقول في المجتمعات المختلفة افقيا ، وفي المجتمع الواحد تاريخيا كامتداد عمودي .

العقول الالكترونية :

شاع استخدام مصطلح العقول الالكترونية بعد التقدم التقني ، واخذت الآلات الالكترونية تحل محل الخبرات البشرية ، في ادارة وتسيير كثير من وسائل وآلات المصانع والاقمار الصناعية والطائرات وغيرها . وابسط مثال على ذلك الآلات الحاسبة الالكترونية .

فاذا كانت عملية حسابية بسيطة او معقدة تحتاج الى دماغ مفكر ، يقدر النتائج بشكل منطقي استنادا الى بديهيات مسبقة .

فانّ الآلة الحاسبة تقوم باعطاء النتائج دون تفكير ، فهي تقوم بالعمليات الحسابية بآلية دقيقة ، فكانها تمتلك دماغا مفكرا .

وبعض الاجهزة الالكترونية تنجز أعمالا معقدة ، فتوجه مسار العمل في المنظومة التي تشرف عليها .

ولا يخفى انّ الانسان صممها بتفكيره بعد معرفة القوانين التي تعمل بموجبها ومهما تطورت الآلات الالكترونية ، فلا يصح استخدام مصطلح العقل الالكتروني بمجرد قيام الآلة بفعاليات تحاكي عمل مخ الانسان . والا لوجب أن نقول للنملة والصرصور والدودة وغيرها ، عقول راقية جدا في مقابل اعقد الاجهزة التي ابتكرها الانسان .

واذا جاز تشبيه الآلات الالكترونية بالاعضاء الحية ، فان تشبيهها بالدماغ جائز ، كأن نقول أدمغة الكترونية ، فقولنا : يحمل القمر الصناعي دماغا الكترونيا يوجه مساره ويشرف على وظائفه أصح من قولنا يحمل عقلا الكترونيا ، لان العقل يرتكز على الوجود الاجتماعي ، أما الدماغ فهو مقر المراكز العصبية المشرفة والمنظمة للعمل في الحيوانات والانسان بدرجات مختلفة .

خلاصة ما تقدم أوجز رأيي في العقل فأقول :

اولا — العقل :

ليس جوهرا روحانيا ، فهو مصطلح لظاهرة انسانية ، يتم بها ضبط السلوك الاجتماعي للانسان ، فهو يماثل مصطلح اللسان (اللغة) والايمان (الاقرار بوجود الخالق) لذلك لا نقول الحيوان لسان أو ايمان وما شابه ذلك . وضبط السلوك ، عملية التكيف ولها عناصر عديدة متشابكة لا مجال للتوسع فيها في هذا المكان .

ثانيا — العقل :

له مرتكزات ثلاثة هي : **اولها : بنية الدماغ** ، فلولا البنية المتطورة لدماغ الانسان لما حصل التكيف الاجتماعي ، فالوظائف الفيزيولوجية والنفسية للدماغ متناسبة مع درجة تطور الدماغ كما وكيفا . **وثانيها : بنية الجسم** ، فالبنية التشريحية لجسم الانسان وهيكله العظمي ووضع الحواس لها دور في التكيف الاجتماعي ، فالوضع المنتصب للانسان ساعده للنظر في آفاق الكون ، ووضع الاصابع ، (مقابلة الابهام مع الاصابع الاربعة) أعطى الانسان قدرة على استخدام الاجسام وتطويعها باستعمال اليدين ، بالاضافة الى الاجهزة الداخلية في الجسم ، كل ذلك ميز الانسان عن سائر الحيوانات الثديية الراقية .

وثالثها — الوجود الاجتماعي :

الذي يشكل منظومة من القيم ، تلزم الفرد سلوك معين ، وهذا الوجود حصل نتيجة تطور المجتمع البشري خلال آلاف السنين . واذا

حدث خلل في احدى هذه الركائز ، اختل العقل او فقد ، فالنحل لـه وجود اجتماعي غريزي ولكن ليس له دماغ متطور ، والحيوان الثديي له دماغ متطور نوعا ما ولكن ليس له وجود اجتماعي قيمي .

ثالثا ــ العقل :

يتحــدد بالتــربية الاجتماعيــة ، والتعليم ، ولذلك يتعزز **بالفهم والتذكير ، والادراك ، والوعي .**

ولما كانت هذهالفعاليات النفسيـة لدى الطفلفيبدايتها لذلك لا يمتلك الطفل عقلا بالمفهوم العام .

رابعا ــ العقل :

وعي الضرورة ، اي ضبط حرية التصرف في المجتمع ، وهذا ما ذهب اليه واضع مصطلح العقل ، فكما يعقل الحبل الناقة بضبط سلوك الفرد وتضبط حريته بالعقل .

سيبقى مصطلح العقل مثار نقاش وجدال مستمر ، لان الاشكالية في المصطلح الذي اتسع مفهومه ليشمل حتى الآلات التي ابتكرها الانسـان ، ومن الناس من يصم أذنيه كي لايعرف الحقيقة .

« ومنهم مـن يستمعون اليـك أفأنت تسمـع الصـم ولو كانـوا لا يعقلون »(٢٥) .

الهوامش :

١ ـ سورة الأنفال ـ الآية (٢٢) .

٢ ـ سورة الفرقان ـ الآية (٤٤) .

٣ ـ يوسف كرم ـ الطبيعة وما بعد الطبيعة ـ دار المعارف بمصر ـ ص (٩٩) .

٤ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ منشورات حمد بيروت ـ ١٩٦٨ ـ ص (٢٠٤) .

٥ ـ سورة النور ـ الآية (٥٩) .

٦ ـ د. احمد عكاشة ـ علم النفس الفيزيولوجي ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٨ ـ ص (٢٥١) .

٧ ـ الفكر التربوي العربي الاسلامي ـ مجموعة مؤلفين ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ تونس ـ ١٩٨٧ ـ ص (٢٩٤) .

٨ ـ يوسف كرم ـ الطبيعة ما بعد الطبيعة ـ ص ( ) .

٩ ـ ندرة اليازجي ـ مقالة في العقل والنفس والروح ـ دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر ـ ص (٥٩ ـ ٦٠) .

١٠ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ ص (٢٧٤) .

١١ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ ص (٣٠٧) .

١٢ ـ ستيوارت هامبشر ـ عصر العقل ، ترجمة ناظم الطحان ـ وزارة الثقافة دمشق ـ ١٩٧٥ .

١٣ ـ قاسم جانوف ـ الفارابي ـ دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٨٦ ـ ص (١٠٩) .

١٤ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ ص (١٦٩) .

١٥ ـ قاسم جانوف ـ الفارابي ـ ص (١١٢) .

١٦ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ ص (١٤٤) .

١٧ ـ د. محمد يوسف موسى ـ القرآن والفلسفة ـ دار المعارف بمصر ـ ص (٤٣) .

←

١٨ ـ د. مصطفى غالب ـ فلاسفة من الشرق والغرب ـ ص (٢٠٧) .

١٩ ـ سورة البقرة الآية (٧٥) .

٢٠ ـ سورة الملك ـ الآية (١٠) .

٢١ ـ سورة العنكبوت ـ الآية (٤٣) .

٢٢ ـ سورة البقرة ـ الآيـة (٤٤) .

٢٣ ـ سورة الأنعام ـ الآية (٣٢) .

٢٤ ـ سورة الأنبياء ـ الآية (١٠) .

٢٥ ـ سورة البقرة ـ الآية (٢٤٢) .

٢٦ ـ سورة يوسف ـ الآيتان (١ ـ ٢) .

٢٧ ـ سورة الحديد ـ الآية (١٧) .

٢٨ ـ سورة البقرة ـ الآية (١٦٤) .

٢٩ ـ سورة البقرة ـ الآية (١٧٠) .

٣٠ ـ سورة الحج ـ الآية (٤٦) .

٣١ ـ سورة طه ـ الآيتان (٥٣ ـ ٥٤) .

٣٢ ـ سوة البقرة ـ الآية (١٧٩) .

٣٣ ـ سورة البقرة ـ الآية (٢٦٩) .

٣٤ ـ سورة الزمر ـ الآية (١٨) .

٣٥ ـ سورة يونس ـ الآية (٤٢) .

★ ★ ★

الحُبُّ: أدب مقارن

محمد غازي التدمري

ما دام الحبُّ ، قيمة عليا ، تمثل الجانب الاكثر اضاءة ، وتنويرا في الحياة الانسانية ، وان الفن بمختلف فنونه وانماطه ، من اهم الاساليب المعبّرة عن الحياة ، فمن البدهي اذن ، ان يشكلّ الحبّ مادة الفن والحياة ، في كل زمان ومكان ، فهو الرابطة الأشد تواصلا بين العقل والقلب ، بين العاطفة وثورة الغريزة ، بين الاحساس بالجمال ، والقوة الكامنة في منحنيات الابداع الذي وجد في الحب مادة للارتقاء ، وحافزا للسموّ بالنفس والفن على حد سواء .

* محمد غازي التدمري : باحث من سورية ، مارس كتابة النقد الادبي والدراسات النقدية منذ مطلع الستينات ، من اعماله « سمات الادب في عصور الانحطاط » و « تطور النقد الادبي عند العرب » .

« والشعر والحب مظهران بارزان ، قويان ، من مظاهر الحضارة ، وتعبيران جليان عن المدى الذي بلغته من السعة والسمو ، وكلاهما يقدمان ، وهما المرتبطان فيما بينهما أوثق الارتباط ، الدليل الى الحياة العقلية والعاطفية والمستوى الخلقي في مجتمع من المجتمعات ، وقد أوضح (افلاطون) في (مأدبة) على لسان احد ابطالها ، ان المحب : شاعر بطبيعته وانه أعلم الشعراء ، وذلك لان اي انسان بالغا ما بلغ من الغلاظة ، والغباوة ينقلب شاعرا لتوه ، في اللحظة التي يلامس بها الحب أوتار قلبه » .

والشعر حالة انسانية بنزعته ، روحي بطبيعته ، اجتماعي بأصوله ، وفروعه ، ولذلك كان لا بد أن يتناول موضوعات ذات صبغة انسانية عامة ، يساهم الانسان في بنائها وبلورتها ، بغض النظر عن لونه ، ولغته وطبيعة انتمائه ، فمن أهم مهام الحب الانساني ، توحيد المشاعر ، ودغم الاحاسيس المشتركة ، ليتجاوز الفروقات اللونية ، والعرقية ، ويختزل المسافات الجغرافية ، وينطق بلغة عالمية واحدة ، هي لغة القلب الانساني المتوحد في انفعالاته الوجدانية والشعورية .

وان اختلفت الرؤية الى هذا الكائن العجيب الذي يملك على النفس اهواءها ويجعلها اسيرة هواه ، من انسان الى آخر ، ومن مكان الى مكان ، وان تباينت طرق ووسائل التعبير عنه ، بين ادب وآخر ، فان المادة الرئيسية التي تشكل اساسيات التناول الابداعي ، في هذا الاتجاه الوجداني ، تكمن في العاطفة الانسانية ، التي تتبنى مشروعها الفني ، وهي تعيش تجربة الحب ضمن ابعاد وحدود الظواهر الاجتماعية ، والاقتصادية ، والمعيشية ، والبيئية ، وجميعها عوامل هامة وأساسية ، في تكوين التجربة الوجدانية ، واملائها على فرضيات الشعور الانساني ، وهو يتبنى مشروعه الفني ، المعبر عن الحالة الوجدانية المعيشة ، ضمن المؤثرات الحياتية العامة .

ومن هنا تبلورت بعض جوانب التباين في ادب الحب بين الشعر العربي ، والشعر الأجنبي .

فعلى الرغم من أن التكوين الداخلي لمسار التجربة الوجدانية ، يكاد أن يكون واحداً ، بل مشتركاً بين الطرفين ، الا أن المؤثرات الخارجية ، ساهمت في تأطير كل تجربة على حده ، في حدود سمتها الحضاري ، وطابعها الجغرافي ، وعواملها الحياتية ، واظرافاتها الاقتصادية ، والاجتماعية ، مما منح كل تجربة لونها المتميز ، الذي فرز جملة فروقات منها ما هو فردي يتصل بالشاعر ومعاناته الخاصة ، مع من يحب ويهوى ، ومنها ما هو عام ، وجماعي ، يرتبط بالزمان ، والمكان ، وأحوال الحياة عامة .

من الممكن جداً ان تكون هذه المؤثرات الخارجية العامة ، هي التي جعلت الحب لدى الشعراء الأجانب ، يتسم بالعقلانية ، التي ابعدته عن فورة العواطف الجياشة ، ونات به عن ثورة انفعال المشاعر ، ثم عملت على كبح جماح اندفاع الغريزة ، فسمت الى عقلنة التجربة الوجدانية ، بشكل عام ، وسرعان ما انتقلت هذه العقلنة الى التجربة الإبداعية ، التي بقيت مشدود الى العقل ، من خلال وقائع حياتيه عامة ، ومستلزمات معيشية محددة ، مما جعل التجربة الابداعية ، تنهل موادها من العقل المنظم للعاطفة ، والمسيطر عليها سيطرة تامة ، فناى عن المشاعر المفعمة بالانفعال السريع ، لينقل ماهية الحب من خلال وقائع حياتية معينة .

بينما اندفع الحب لدى الشعراء العرب ، عفو الخاطر ، يرافقه هرم من الانفعالات التي كانت محاسن المرأة الظاهرية المتمثلة بجمال عينيها ، ورقة وجهها وعزوبة ابتسامتها ، ومفاتن جسدها وصدها ، وردها ، اساس تكوين التجربة الابداعية ، التي سرعان ما وقعت في مطب المشهدية ، والصور البصرية ، التي اختلفت من عين لاقطة الى عين أخرى :

« منعّمة" حوراء يجري وشاحها   على كشح مرتج الروادف اهضم
خزاعية الأطـراف كندية الحشا   فزاريـة العينين طائية الفـم »

لقد انطلق الشعراء العرب ، من قاعدة ، فرضتها طبيعة الزمان ، واظرافات المكان ، بما لهما من خصوصية ضيقة ، لم يكن للعلم والثقافة

والمعرفة ، من ازدهار ، يجعلها تقارن ، وتفاضل ، وتتبنى الموقف الذي يساعد على تكامل التجربة الابداعية ، في مثل هذا الاتجاه . وهذا ما جعل الشعر العربي قائماً منذ بداياته على الاساس المادي ، المكتفي بتصوير الشاعرية ، دون أن يكون جزءاً منها ، فاعلا بتناميها ، ومنفعلا في ابداعها ، فاكتفى برؤية الجمال الجسدي والافتتان به ، ليعيش أبعاد اظرافات التجربة بابعادها البصرية ، وهذا ما جعله مجرد مصور بارع لاعضاء ومحاسن المراة :

« غرّاء فرعاء ، مصقول عوارضها كانها احور العينين مكحول
كانها واضح الأقراب من كفح اسما بهنّ وعزّته الأناحيل »

ولعل قصيدة الشاعر (دوقلة المنبجي) (اليتيمة) افضل دليل على على هذه التصويرية الحسية لابعاد محاسن المراة الجسدية :

« بيضاء ، قد لبس الأديم اديم الحسن فهو لجلدها جلدٌ
ويزيّن فوديها إذا حسرتْ ضافي الغدائر فاحمٌ جعدٌ
فالوجه مثل الصبح مبيض والشعر مثل الليل مسودّ
وجبينها صلتٌ وحاجبها شختُ المخطّ ازجّ ممتدّ
والجيد منها جيد جؤذرة تعطو إذا ما طالها المردُ
كانما سقيت ترائبها والنحر ماء الورد والخدّ
ولها بنانٌ لو ارادت له عقداً بكفك امكن العقد
وبصدرها حقّان خلتهما كافورتين علاهما ندّ
والبطنُ مطويٌ كما طويت بعض الرياض يزينها الملدُ
وبصدرها هيف يزيّنه فإذا تنوء يكاد ينقدّ
والتفّ فخذاها وفوقهما كفلٌ يجاذب خصرها نهدُ
ومشت على قدمين حصرتا بلطافة فتكامل القدّ
ما شانها لا طول ولا قصرٌ في خلقها فقوامها قصدُ

لوحة تشكيلية رائعة ، لمحاسن المرأة ، وكأنها ستجتاز مسابقة ملكات الجمال بمقاييس ثابتة ، وأوصاف جسمانية محددة .

ولكن هل كانت الصور المشهدية ، والرسوم الدقيقة لمحاسن المرأة ، هي الاساس في الحب ، بالطبع اننا من خلال هذه الآثار الوصفية ، لا نلمس حبا حقيقيا ، بقدر ما هو مجرد اعجاب بجماليات الانثى التي تثير رؤيتها في النفس رغبة ما ، سرعان ما تموت بانقضائها .

وبالمقابل نسمع الشاعر (وليم كارلوس) وهو يحدد صورة محبوبته وكيف قرن جمالها المادي بموجودات الطبيعة ، ولكن من خلال توظيف متقن ، ومركز لكل ناطقة ، من ناطقات الجمال المادي والروحي :

« فخذاك شجرة تفاح ، تلامس براعمها السماء

اي سماء ؟

السماء ، حيث علق (واتو) حذاء سيدة

ركبتاك .. نسمة آتية من الجنوب

او هبّة من ثلج .. آه .. آي

رجلٌ بين الرجال كان (فراغو تارد)

كأنما هــنا يلبي ..

اي شيء .. آه .. اجل تحت الركبتين

ما دام النغم يقع ذلك الصوب

إنــه يوم من ايام الصيف

عشبُ عقبيك الطويل ، يومض على الشاطىء

اي شاطىء .؟

الرمل يلتصق بشفتيّ

ايّ شاطىء ؟..

آه .. اوراق البراعم .. ربما
انىّ لي ان اعرف ؟
اي شاطىء ؟.. أي شاطىء ؟..
خلف اوراق براعم شجر التفاح »

ان الشاعر يضعنا امام صورة محبوبته ، دون الوان براقة ، واشعارات ممجوجة ، وتشبيهات مجترة ، من الممكن ان تخفي عاطفة الشاعر تجاه من يحب .

من هذه الرؤية الموقفية ، جاء التباين بين الشعر العربي ، والشعر الاجنبي ، الذي لم يفقد اتصاله بالعاطفة ، كما انه لم يحرّم الشاعر ، او يقتل الاحساس بجمال المرأة ، بل عمل على توظيفها داخل النص الشعري دون أن يسيء الى كرامتها ، ويجعلها عارية امام كل عين .

فالفنان (ميكل انجلو) كان يشعر ان مجرد وجود حبيبته على الارض هو قوة خارقة ، تدفع القلب العاشق ، الى مواصلة الحياة دون خوف أو يأس من صلاحه وارتقائه ، يقول من قصيدة بعنوان (عيون حبيبتي) :

« في عينيك يا حبيبتي ، ارى الكون واحة خضراء
لا انفك انشدها في صحراء روحي ،
كنت ضالاً فآويتني ، وفقيراً فاغنيتني
وجريحاً فصببت من سحر عينيك على قلبي بلسماً شافياً
إني أرى في عينيك بهجة الربيع .
وفتنة الأمل .. ومجد الصفاء .. وحلاوة الشعر
يا للقوة الرائعة المنبعثة من عينيك يا خالده
لقد استنهضت عزمي ، واحييت ميّت إرادتي
وجمعت كلّ بدائع الفن ،

إرادتي اليوم جزء من إرادتك
وعقلي لا يفكر إلاّ في قسمة روحك
وكل نظرة من عينيك
تاخذني وتمرح هادرة في شراييني
كانما هي نقطة مقدّسة من دمي
إلاّ انّ نور عينيك يشبه الشمس
اما قلبي ... قلبي انا العاشق السعيد
فيشبه كوكب الليل
ذلك الكوكب الصامت .. المتواضع
الذي لا يعرف كيف يستمدّ ضياءه
إلاّ متى التجا الى الشمس . »

ان العينين في هذا القول الشعري ، لم تكن حالة تصويرية خارجية ، وانما هي حالة وعي ابداعي من المدرك للمحيط الذي يعيشه ، الفنان فمن اجواء محبوبته ، التي يدرك ان لا سبيل الى الوصول الى جسدها وامتلاكه لان نظرة الحب لم تكن مدفوعة بغريزة ما ؛ بقدر ما كانت تملك على الشاعر عواطفه ، التي تجعله يدرك جمال الوجود ، لمجرد الاحساس بأن محبوبته تشاركه فيه أنفاسها . ومن هنا نلاحظ كيف استطاع الشاعر الاجنبي ، ان يوظف قيم الحب بدلالاته العاطفية ، وإشاراته الوجدانية ، وارتباطه بجمال الموجودات ، من خلال عقلنة واضحة ، بهذه القيم ، مما جعله في حالة كشف دائمة ، لا ليأتي بالصور الحسيّة ، وعرض محاسن جسد المراة ليثير غريزة ما ، وانما ليصل الى مفهوم معمّق ، لابعاد هذه العاطفة الانسانية الخالدة .

تقول الشاعرة (ادنا سانت فنست ميلاي) :

« الحبّ ليس كلّ شيء

لا لحماً ولا شراباً
وليس الحبُ نعاساً
او سقفاً يرد المطر
ولا هو عوّامة للذين يغرقون
وينهضون .. ويغرقون ثانية
الحب لا يستطيع ان يملأ الرئـة بالهواء
ولا ان ينقي الدم
او يجبر العظم المكسور
مع ذلك ، فمن الناس من يصادفون الموت
لانعدام الحب وحده » .

مثل هذا الغوص العقلاني ، الذي لا يصادر العاطفـة ، ولا يُبطل انفعال المشاعر ، او يعيق خفقان القلب ، قد لا نجده في الشعر العربي ، لان الشـاعر العربي اذا ما اراد الحديث عن عاطفة الحب ، تحدث عنهـا جملة واحدة ، عبر صور حسيّه يصف من خلالها، ملامح من يحب ويهوى، فياتي الى الليل الذي سهرّه ، ويعرّج على النجوم التي يرى من خلالها وجه الحبيبة :

« فكانهـا والليـل نيران الجوى — قد اضرمت في فكرتي من حندس
وكانني قد امسيت حارس روضة — خضراء ، وشّحَ نبتها بالنرجس »

ثم يميل الى وصف خمائلها ، وشمائلها ، من غير ان يتطرّق من قريب أو من بعيد ، الى ماهيـة الحب الذي يشكل اسـاس تجربتـه الوجدانية :

« ابصرتهـا ليـلةً ونسـوتهـا — يمشـين بـين المقـام والحجـر
بيضـاً حسـاناً نواعمـاً قُطفاً — يمشـين كمشيـة البقـر

قالت لترب تلاطفها لنفسدن الطواف في عمر
قومي تصدي له ليعرفنا ثم اغمزيه يا اخت في خفر
قالت : قد غمزته فابى ثم اسبطرت تشتد في أثري »

نستطيع ان نلمس عالما فنيا متشاكلا ، في هذه الحوارية الغزلية الذاتية ، التي تدل على عالم الشاعر ، وهو يتخيل نفسه ، اميرا من امراء العشق والهوى ، وانه المطلوب دائما من قبل النساء ، ثم نشعر بقوة الانفعال بين المتحاورات المتربصات الشاعر المتوهم ، المسكون بحب الانا ، وارتفاع الذات ، ولكن اين سمات التجربة الوجدانية ، واين دلالات ذلك الحب ، اننا لا نرى أكثر من ملامح تجربة انفعالية ، بقدر ما تشير الى الرصد والترسيم ، فانها تدل على بطر الملفوظية ، التي لم يكن لها اية وظيفة داخلية ، فانحصر عملها في تصوير الخارج ، ورسم ابعاد ذلك التضخم الاناني ، الذي يشعر به ، ويملأ به نفسه وهو يرى المعجبات يلاحقنه بنظراته ، ولذلك لم يرتق النص بفعله وانفعاله ، وملفوظيته ، الى وَجْدِ قلب شاعر مغرم .

وربما كان السبب في ذلك ، بان الشعراء العرب ، لم يجدوا من جسور تصل بهم الى قلوب محبوباتهم ، غير اغراقهن بالوصف المادي ، لاشكال الانفعال الذي لم يعرف غير التداعي المدفوع اليه من الداخل المهزوز ، المرتكز على صوت الانا المرتفع ، او نتيجة ضعف نفسي ، او قصور جسدي .

« وكاعب قالت لاترابها يا قوم ما اعجب هذا الضرير
هل يعشق الانسان من لا يرى فقلت : والدمع بعينيّ غزير
إن تك عيني لا ترى وجهها فإنها قد صوّرت بالضمير » .

وعندما يبحث الشاعر عن المقدّمات التي تساعده على الدخول في رسم ابعاد تجربته الوجدانية ، لا يجد غير مدخل قديم يصلح لاي فن من

فنون الشعر ، وهو مدخل الوقوف على الاطلال ، الذي شكل مفتاح القصيدة العربية القديمة بغض النظر عن موضوعها ، او مضمونها :

« أمنَ الرّسم واطلال الدّمَنْ   عادلي وجدي وعاودت الحزن
إنّ حبي آل ليلى قاتلي   ظهر الحب بجسمي وبطن

وقد سبقه الملك الضليل (امرىء القيس) فقال :

« قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل »

ثم جاء من يقول :

« ماذا يهيجكَ من دارٍ بمنحيةٍ   كالبُرْدِ غيّر منها الدهر والعصر
عفَتْ معارفُها ريح تنفسها   حتى كانّ بقايا رسمها صورْ »

وعندما يحن الشاعر (ابن مياده) الى حبيبته يُعرّج على ديار الاحبة بالعلياء التي تعاورت الرياح والامطار على تغييرها ، وطمس معالمها ، ثم يصف محبوبته ، بانها بيضاء مسودة المسائح طيبة ... جميلة العينين ، غير انها بخيلة لا تجود نبيل ما حين يسالها :

« هل تعرف الدّارة العلياء غيّرها   سافي الرياح ومستنٌ له طيبْ
دارٌ لبيضاء مُسودّ مسائحها   كانها ظبيةٌ ترعى وتنتصبْ
تحنو لأكحلَ القته بمضيعةٍ   فقلبُها شفقاً من حوله يجبْ
يا أطيب الناس ريقاً بعد هجعتها   واملح الناس عيناً حين تنتقب
ليست تجودُ بنيلٍ حين اسالها   ولست عند خلاء اللهو اغتصبْ
في مرفقيها اذا ما عولجت حَجَمٌ   على الضجيج وفي انيابها شنب »

ومن ذلك ايضا قول الشاعر (العيبلي) الذي مدح السفاح في قصيدة سأل فيها المنازل ، عن سلمى واترابها ، وعرض لوصف محاسنها وصفا كلاسيكيا ، يذكرنا باوصاف (امرىء القيس) وغيره من الجاهليين »

« الا قل للمنازل بالستار … سقيتِ الغيث من دمي قفار
فهل لك بعدنا علم بسلمى … واترابٍ لها شبه قفار
اوانس لا عوابس جافيات … عن الخلق الجميل ولا عواري
وفيهن ابنة القصَوي سلمى … كهم النفس مُغمغمة الازار
تلوث خمارها باحم جعْدٍ … تضل الفاليات به المداري
بَرَهْرَهَة منعّمة تمتها … ابو تها الى الحسب النضار »

وان حاول الشاعر العربي ، ان يتقدم خطوة اكبر ، في اتجاه عاطفة الحب فانه لا يستطيع الانفلات من الشكل المنهجي القديم ، الذي جعله قصير المدى ، ضيق الابعاد ، محصوراً بين رحى دوامة عاطفية ، محددة الابعاد والاتجاهات .

يقول (ابن حزم الاندلسي) :

« هو البين لكن لم يزدك النوى بعدا
ترحلَ قبل البين لا شك من صدا

ايا فتنةً في صورة الأنس صوِّرت
ويا مفرداً في الحسن غادرتني فردا

ان حرارة الابيات ، وصدق الاحساس ، وسعة الخيال ، مواد متوفرة في أجواء النص ، ولكن هل من جديد ؟ هل نحس اكثر من لهث واحد قصير المدى ، بطيء الفعل والفاعلية .

هذا ما يجعلنا ندرك بأن مجرد الاحساس بالجمال ، والهيام غير المتاني في دراسة العواطف الوجدانية ، لا يساعد على اكتمال التجربة الابداعية ، اذا لم يكن العقل والتعقل محوراً لبناء الاثر الفني ، وتحديد معماره الداخلي .

لذلك وجدنا بأن الشعراء الاجانب عندما اعتمدوا العقل في محاور تجاربهم الوجدانية ، تجاوزوا الاساليب التصويرية الخارجية ، ولم يعتمدوا إياّ منها مفتاحا للتجربة الابداعية ، بل انطلقوا في رحابها عبر

ترسيم عقلي من غير مراسيم فنية معينة ، مما شكل عندهم دخولا حرا امتد الى عمق الانسان المبحر في رم التجارب الوجدانية ، فوصل الى من يحب دون وساطة اسلوبية معينة ، فاذا ما حن المحبيب الى حبيبته ، جلس يتذكر ايامه معها ، دون ان يعرّج على الأطلال الدارسة ، التي تحاكي الفناء ، وتدل على الركام ، فالمحب لا يبحث عن حبيبته بين ركام الأطلال ، التي تذكرنا بالموت والفناء ، وإنما يبحث عنها بين الموجودات الناطقة بالولادة والحياة .

تقول الشاعرة (آن برادستريت) :

كالظبية العاشقة الراغبة في حبيبها
الراكضة خلال اشجار الغاب باذن صاغية
تبحث وهي حيرى في كل جبّ وخواء
عسى عينها تراه ، او اذنها تسمع به
هكذا نفسي التائقة ، وقد ذابت من الشوق
الى اعزّ حبيب . . . اعزّ من كل حبيب
ما برحت تنظر بريبة ورجاء وخيبة امل
ان تسمع صوته ، او يقع نظرها عليه
او كالحمامة الساهمة . . فوق الغصون اليابسة
وحيدة تتحسر على غياب الحبيب .
غيابه الذي حمل إليها شقاء العيش
هكذا انا . . بحزن شديد عميق
انوح على رفيقي الحبيب الذي مضى الآن
وما ازال اصبو الى حضوره ورجوعه
بالف تنهيدة كئيبة ، والف ترجيعة حزينة
او كالسمكة الولهى ، تلك الوفية الصدوقة

التي غاب عنها حبيبها ، هي لا تريد ان تفرح وتبتئس
بل تندفع الى الشاطىء لتموت
لعلها تلمح هناك زوجها الواقع في الأسر
اما ، وقد غاب زوجي فما في حياتي هناء
ومع انّ لي زوجاً اراني لست بزوجة
وما هو ادهى من هذا عجزي عن السير إليه
انا بالقسر هنا ، وهو بالقسر هناك
عُدْ يا عزيزي .. يا فرحي .. يا حبيبي الأوحد
الى حبيبتك .. الى سمكتك البيضاء
الى هنا ..
الى التي لا تسعد بمرعى .. أو بيت .. او جدول إلا بقربك
اما وقد ذهب الجوهر ، فما هذه إلاّ احلاماً
الا فلنمرح معاً عند شجرة واحدة
وكسلحفاتين نستقر في منزل واحد
وكزوج من السمك ننحدر في نهر واحد
دعنا نبقى واحداً حتى يفرّقنا الموت

إننا في وسط جو مفعم بالحزن ، والمرارة ، والاحساس بالفقد ، والهيمان في موجودات الطبيعة ، دون ان نشعر بتكلف ما ، وكان هذه الموجودات ما توالت داخل النص إلاّ لتساعد الشاعر على الانصهار في بوتقة تجربتها الجوّانية ، ولتمنح النص تلك الاجواء المشحونة بالأسى ، بعيداً عن دلالات الفناء ، وبواعث الاندثار ، وشواهد القبور الصامتة ؛ حتى نحس ان هذه الادوات ، وتلك المسميات التي ارتكزت عليها الشاعرة في بنائية قصيدتها أمست جزءاً منها على مستوى الفعل ، والانفعال والتصيغ ، التي ساهمت في بناء النص الشعري ، دون أي مفتاح

يساعدها على الوصول الى قيم مضمون النص المعبر عن الحالة المتأزمة التي تعيشها وهي تستدعي محبوبها من خلال الظبية ، والغابات ، والسمك ، والسلاحف التي لم تكن اداة إحضار ، أو استدعاء لوجه الحبيب ، بقدر ما كانت علاقة طبيعية وحميمية ، بين الاحساس الذي تعيشة الشاعرة بفقد حبيبها ، وبين الإحالة الشعرية التي استوعبت الاحساس وعبرت عنه بكل صدق وعفوية .

ومن هنا لم تكن المقدمات الشعرية ، اساساً في بناء النص الشعري الوجداني لدي الشعراء الاجانب ، الذين عرفوا كيف الوصول الى النص الوجداني الناجح ، دون أية وساطة خارجية ، بعكس الشعراء العرب الذين لم يتمكنوا من الإنفلات ، من هذا القيد الـذي قيّد قصائدهم جميعها ، إلاّ في وقت متأخر ، عندما صرخ ابو نواس هازئاً :

« قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ما ضرّ لو كان جلس »

ربما كان السبب في هذا الاتجاه الذي قولب النمطية الاسلوبية لدى الشعراء العرب ، انكبابهم على الجانب المأساوي ، في العلاقة الانسانية بين الرجل والمرأة ، في البيئة العربية القديمة : وكان الشاعر الذي غالبا ما كان مساهما في خلق هذا الجانب المأساوي ، كانه يشعر بلذة متناهية ، وهو يحرق اعصابه ، ويصلب عواطفه ، على اعمدة الشوق المحرّق ، فأحب اللون الاسود في حياته وشعره ، حتى امسى سمة بارزة لشعراء عصور متتالية .

يقول (غوستاف فون) : « إن أغاني الحب ، في العصر الجاهلي ، مجموعة من الشعر الذي يملؤه الأسى ، على مسافات ، فكأن الشاعر يتغنى بعاطفة قد انقضت ، أو سعادة افلتت ، كلما اطلّ رحيل محبوبته ، ووقع نغمة الاهفة اسبانه ، يتعطل جمال أثرها في النفس ، تكرارها في بدء كل قصيدة ، ولكنها تظل مليئة بالحياة ، لان منشئها يملك زمام الكلام » .

« غير أن هذا التعليل الذي وضعه (فون) لامتلاء القصيدة بالحياة هو أن منشئها « يملك زمام الكلام ، لا يصمد امام النقد ، فليس كل من ملك زمام الكلام ، يستطيع أن يودع شعره حياة ، فضلا عن أن يملاه بها ؛ ولو استقام الأمر يوما ، كان في مستطاع كل متمكن من لغته أن يصبح شاعرا ، وليس في التاريخ كله ، مثل واحد ، على لغوي أو نحوي، استطاع أن يكون شاعرا ، لانه ملك زمام لغته ، والصحيح هو أن حب الجاهلي ، كان موحى من المرأة ، مفروضا عليه ، ولكن يملء اختياره وطواعيته ، أو على غير وعي منه ، من قبل تلك التي كان يتصورها وهو ينظم أشعاره ، فهو لا يحب الاطلال مثلا ، ولا يقف على الرسوم الدارسة إلا وهو يتخيل وراءها وجها نسائيا حرك في نفسه لواعج الاسى »، فاثيرت الذكرى في قلبه وعواطفه ، فانطلقت التجربة الابداعية بلسانه ، وبدافع من ذلك الشوق الذي اجج في أعماقه ، تلك الذكريات القديمة ؛ ولكن وعلى الرغم من ذلك فان الاستناد على المطلع التقليدي ، واعتماده مفتاحا عاما ، لكل قصيدة ، لم يكن له ما يبرره ؛ حتى وإن كان وراءه ذلك الوجه العزيز على قلبه .

إن القضية الاتتعلق بالتجربة الوجدانية الحياتية ، وما تثيره موجودات الطبيعة من ذكريات ، تفتق صورا ، آلت الى زوال ، بقدر ما ترتبط بالقول الشعري نفسه ، وبتلك النمطية الاسلوبية ، التي اعتمدها الشعراء العرب .

إن حبهم .. وعاطفتهم .. وشوقهم عامة ، لم يكن مفروضا على واحد منهم ، إنه اختيار طوعي وحر دفع المحب ، وراء محبوبته ، التي اختارها من بين النساء لاسباب واحوال خاصة ، وله الحق في أن يعاني ، ويتألم حتى يتحقق حلمه بلقاء محبوبته ، ولكن الشكل الفني الذي عبّر من خلاله عن هذه التجربة ، هو الذي كان مفروضا عليه ، بفعل الوراثة ، أو بفعل التقليد ، أو لخوف من الخروج عن الاطار الفني الجماعي الذي رسم شكل وهوية القصيدة العربية ، ولذلك فان مفاتيح القصيدة العربية لم تكن من اساسيات الوجدانية ، وإن كانت من فرضيات القول الشعري،

فالشاعر لا يحب الأطلال لذاتها، ولا يقف على الرسوم الدراسة ليستمتع بجمالها، ويدرس قيمتها التاريخية والأثرية، وإنما هو مضطر لان يقف عليها تلك الوقفة التقليدية، التي سبقه اليه من جاء قبله من الشعراء لا لشيء، إلا لان يستدعي من بين أطلالها، وحجارة خرابها، ذلك الوجه الذي كان محكوما عليه بالبقاء في الظلمة والخفاء، هذا الاحضار التأملي الذاتي فرز قيمة مصداقية القول الشعري، الذي سرعان ما انتهى مفتاحا عاما لاسلوبية القصيدة الكلاسيكية، والتي جمعت فن القول الشعري الذي كرّسه الشعراء بفعل تكرار هذا الاستدعاء لصور المحبوبات، فلا عجب بعد ذلك من أن تتأصل هذه العادة لدرجة الادمان، بينما استطاع الشعراء الاجانب ان يتجاوزوا هذه التعقيدات الاسلوبية، في مداخل القصيدة الوجدانية: فاتجهوا الى من يحبون مباشرة، دون وساطة خارجية، أو استدعاء لا لزوم له لموجودات الطبيعة التي عرفوا كيف يوظفونها، في حالات التداعي الذي يخدم النص الشعري، قبل أن يتجه الى اقامة أي نوع، من أنواع المقارنات المادية، أو المفارقات الحسية.

يقول الشاعر (كريستوفر مارلو):

« تعالي عيشي معي وكوني حبيبتي
وسوف نحقق جميع الملذات
التي تتيحها الهضاب والوديان
وجميع الجبال الوعرة
هنالك سنجلس على الصخور
ونشاهد الرعاة وهم يرعون غنمهم
قرب الأنهر الضحلة المياه، التي علا صوت شلالاتها
تشدو الطيور المفردة اغاني الحب
هنالك ساضع لك اسرّة من الورد

والف باقة عطرة ..
وقبعة من الزهر ، وقميصاً مرصعاً جميعه بأوراق الآسى .
وثوبا مصنوعا من اجود الصوف
ننسجه من شياهنا الجميلة
واحذية مبطنة لتقيك البرد
ذات مشابك من الذهب النقي
وحزاماً من القش ، وبراعم من العليق
ذات مشابك مرجانية ، وأزراراً من الكهرمان
فاذا كانت هذه الملذات تلاقي هوىً من نفسك
فتعالي عيشي .. وكوني حبيبتي
واطباق طعامك الفضية النفيسة
كتلك التي تأكل منها الآلهة
ستكون على مائدة من العاج
جاهزة في كل وقت لي ولك
وفتيانك الرعاة سيرقصون وينشدون
في سبيل مرضاتك كل صباح من أيار
فاذا كانت هذه المتع قادرة ان تستهويك
إذن ... تعالي .. عيشي معي ..
وكوني حبيبتي » .

إن النص حافل بصور الطبيعة المتحركة ، وبموجودات الحياة المغرية ، والكنها جميعها لم تكن مجرد علاقة وصفية بين ما دتين ، او عاطفتين ، وإنما اداة تحريكية داخل معمار النص ، تتحرك وفق مخطط مرسوم من قبل الشاعر ، الذي لا يهدف الى تقديم المغريات المادية ، حتى ترضى

حبيبته بالعيش معه ؛ وإنما تهدف الى ربط هذه الاقانيم ؛ بقيمة اعلى ، وهي قيمة الحب الذي يغدّق الشاعر على طبق شهي من مغريات الحياة، دون تزويق أو تنميق ، ودونما احضــار صــور وتحضير ارواح .. واستدعاء قصور دارسة ، واطلال فانية ، لقد استطاع أن يحول المغريات الى قيمة فنية ، وقيمة تعبيرية ، وقيمة تصويرية ، دون وسيط ما .

ومن هنا ظهر التباين بين الشعر العربي والشعر الاجنبي ، هذا التباين اظهرته قيمة التوظيف لموجودات الحياة ، بعد ان وجد الشعراء العرب فيها اداة تعبير ، ووساطة ربط بين جمــال المحبوب وجمال الطبيعة ، بينما تجاوز الشعراء الاجانب ، هذه النظرة الضيقة ، وحولوا موجودات الطبيعة الى مادة دلالية ، جمعت الرغبة مع المتعة ، في وحدة المكان الذي انسجم جوه الخارجي مع ميول ورغبات العاشق وميوله ، وبالتالي انسجمت مع جو القصيدة ، لتمثل الوعي المدرك لوظائف هذه الموجودات ، وتوظيفها توظيفاً متقنا في بنية القول الشعري ، الذي انتهى اداة فاعلة ومنفعلة ، داخل النص نفسه ، فجمعت روعة العاطفة ، ومعايير الطبيعة ، في اطار تناولي ايحائي ، لا يهدف تسجيل موجودات الحياة ومقارنتها بمحاسن المرأة الظاهرية ، وانما لتعيش وتتنامى ، طرفاً من اطراف التجربة الوجدانية ، واساســاً من اساسيات بنى التناول الفني لابعاد هذه التجربة ، لذلك نأت عن التصويرية البصرية ، والمفتاحية التعبيرية ، كما لاحظنا في الشعر العربي ، وكما نراها واضحة في قول احدهــم :

«كم قد ذكرتك لو أجزى بذكركم يا اشبه الناس كل الناس بالقمر»

وعلى هذا الرقم انسابت معظم قصائد الشعراء العرب ، مجرد لوحات فنية جميلة ، لوصف جمال المرأة ، ومحاسنها الظاهرية ، التي لم تكن تدل في واقعها المجرد ، الى على تمسك المحب بوصف محبوبته ، باي اسلوب تناولي يغري انوثة المرأة ، ويدفعها لان تمتلىء زهواً وغروراً ، فعبأوا قصائدهم بذلك الفيض الكبير المتاجج في صدورهم ، ودفعوه الى الخارج مرة واحدة ، حتى غدت: قولا مختصراً ومكرراً يدور حول ما كان

يسمى (بحسن المحبوب الخارجي) الذي دل عليه الفيلسوف العربي (ابن حزم) بقوله : « لو كانت علة الحب حسن الصورة ، لوجب الا يستحسن الا نقص الامور » .

ومع هذا لنقرأ قصيدة الشاعر (بن جونسون) وعنوانها الى اسيليا نرى كيف يحضر الشاعر محبوبته الى جو القصيدة ، وتختال على اجنحة العاطفة بين انساق النص دون تكلف ما :

« اشربي نخبي بعينيك
وسوف اشرب نخبك بعيني
او اتركي قبلة فقط فوق الكأس
ولسوف لا اسعى الى الخمر
إن العطش الذي يصدر عن الروح
يطلب خمراً قدسياً
ولو امكنني ان ارشف من رحيق جوبيتر
لما قبلت أن استبدل بك ذلك
لقد بعثت إليك مؤخراً بضمة ورد
ليس لتشريفك بها
بل لإعطائها املاً انها عندك
لا يمكن ان تذبل
لكنك بعد ذلك مباشرة جعلتها تتنفس
واعدتهـا لـي
وهي عندما تنمو وتفوح برائحتها
اقسم أن هذا بفضلك .. لا بفضلها »

إننا نحس ذلك البوح الشعري العذب ، الذي تخطى الشاعر به الأبعاد الشكلية ، والحدود المظهرية ، ليهيم بالجوهر المطلق ، المرتبط

بواقع العاطفة الصادقة التي يتبادلها مع من يحب ، دون اية وساطة تعبيرية ، أو فنية خارجية . ولو تجاوز شعراؤنا تلك الإشكالية ، التي أوقعوا انفسهم بها ، اشكالية الحب كعاطفة محمومة ، وإشكاليةالمحبوبة كأجمل موجودات الوجود ، وإشكالية الإكتئاب على موجودات الطبيعة كمحسوسات بصرية جميلة ، لاستطاعوا أن يخرجوا بتجارب فنية رائعة ، قادرة على الاحاطة بكامل ابعاد تجاربهم الوجدانية ، فهم وحدهم يملكون القدرة على التعبير ، يساعدهم في ذلك : الخيال الخصب ، والايقاع المتميز لموسيقى الشعر العربي ، وقانون النظم الشعري ببحوره الغنائيــة .

لو خرجوا من قيد العاطفة المقيد لتطلعاتهم الفنية لابدعوا آثاراً لا يمكن أن يقف بوجهها اي تيار شعري آخر .

وقد استطاع (ابن قيم الجوزية) أن يوفق توفيقاً رائعاً في اظهار هذه القضايا التي سادت معظم شعر الحب عند العرب فقال : « الداعي قد يُراد به الشعور الذي تبعته الارادة ، وهو الميل ، وذلك قائم بالمحب، وقد يراد به السبب الذي وجدت لأجله المحبة ، وتعلقت به ، وذلك قائم بالمحبوب ، نحن نريد بالداعي مجموع الامرين ، وهو ما قام بالمحبوب من الصفات التي تدعو الى محبته ، وما قام بالمحب من الشعور بها ، والموافقة بين المحب والمحبوب ، وهي الرابطة ، وتسمى بين الخلق والمخلوق : المناسبة ، وهي هنا ثلاثة امور :

١ ــ وصف المحبوب وجماله .

٢ ــ شعور المحب به .

ــ المناسبة ، وهي العلاقة القائمة بين المحب والمحبوب .

فمتى قويت الثلاثة وظلت قوية المحبة واستحكمت ، ونقصان المحبة وضعفها يحسب بحسب ضعف الثلاثة او نقصها » .

لقد اعتبر (ابن الجوزية) الملاءمة بين المحب والمحبوب ، من اقوى

اسباب المحبة ، وبالتالي فقد قسمها الى نوعين : اصلية وعارضة والملاءمة الاصلية هي « اتفاق اخلاق ، وتشاكل ارواح ، ولا ريب في ان وقوع هذا القدر بين الارواح ، اعظم من وقوعه بين الجمادات واستشهد على ذلك بقول الشاعر :

«وماالحبُ من حُسنٍ ولامن ملاحةٍ ولكنه شيءٌ به الروح تكلف»

ان الحب الحقيقي لا يقف عند مظاهر الجمال الخارجي ، ومقاييس ابعاد الجمال القياسية ، وانما هو تشاكل النفوس ، وتمازجها على الشكل المخلوقة له . وهذا ما يجعلنا نقرّ بانه يندر ان نجد في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، شاعراً اهتم بمعاني الحب السامية ، ودلالته النفسية ، وابعاده الروحية والوجدانية ، باستثناء الحب الصوفي الذي تمتع بميزات خاصة ، ليس هنا مجال بحثها ، بينما نجح الاجانب في اعطاء الحب هذه الابعاد ، وتلك الدلالات المعنوية ، قبل ان يبحثوا في عوامل ماديته ، من خلال ارتباط المحبوب بمحبوبته يقول الشاعر « بنسيون » مانحا الحب اجمل الصفات الانسانية ، من خلال ارق المشاعر الوجدانية ، البعيدة عن المادية ، وتحسس جمال الانثى الجسدي :

« يا ايها الحب الخالد
يا من صنعت الحياة من عناصر الظل
وطمست بالموت معالم الجمال ، ومعالم القبح
وتركت آثار بصماتك على الورد .. والشوك .. والتراب
إنك لن تتركنا حيارى
سوف تنسى خطايانا
فنحن خلق يديك
وكل ما نفعله من نزق وطيش
لا شيء ...

في غمار الحب الذي يسيل من قلبك
فيحتضن كلّ خيرنا ... وكلّ شرّنا » .

بهذا الارتقاء الشعوري ، الذي يمنح الحب اجمل الصفات الانسانية السامية ، دون ان يحرمه ، من البعد الداخلي ، المنحصر في الاشارة ، الى دلالات الحب كقيمة انسانية عليا ، بغض النظر ، عن شكل المحبوب ، وصفاته الجسدية ، التي تتضاءل قيمتها ، امام سحر وارتقاء نظرة المحب للحب ، كاقنوم يتسع ... ويتسع حتى يحوي المحبوب بصفاته الكائنة .. فالروح هي التي تعانق الروح ، والعاطفة هي التي تتوحد مع العاطفة ، والاحساس بالقلق غير المحدود ، هو الذي يؤطد العلاقات بين الجنسين ، اما الشكل ، واللون ، والعرق ، والعيون التي تشبه القمر ، والخدود التي تضاهي التفاح باحمراره ، والقوام المقدود قد السيف ، اشكاليات خارجية تجاهلها الشعر الغزلي الاجنبي ، لان العقل هو الذي كان يسير العاطفة ، ويوجهها صوب الحب الذي يشكل حياة وتاريخ المحبين برمته .

لنرى (شكسبير) في قصيدته الغنائية (الحب الصادق) كيف قدم من خلالها اكثر من منطلق روحي ، وعاطفي ، لتآلف المحب مع المحبوب وتآخيه ، ضمن اطار تصويري معبر عن ذلك النوع من الحب الذي لا يندفع مع اهواء الغريزة ، ولا يتبدل بتبدل الايام ، ولا يتلون بالوان المصلحة الذاتية .

إنه النجم الهادي النفيس التي تمخر يم الظلمات الذي لا يمكن تقدير عمقه ، وصخب امواجه ، ولكن الحب الصادق المنزه قادر على ان يواجه أعتى الانواء ، ويسبح ضد التيارات المتصارعة ، وان كان مآل الشفاه الحمر ، والخدود المتوردة ، ان تخضع لسطوة منجل الزمن الذي يسحب منها ذلك الجمال ، فان الحب وحده القادر على الصمود الى يوم الدين :

« لا تحملوني على القول بوجود اية حواجز
تحول دون تآلف الأفئدة الصادقة

فالحب ليس حبـاً ..
إذا تبدّل كلما وجد سبيلاً للتبدّل
أو تحوّل كلما وجد مجالاً للتحوّل
لا .. لا ... إنه الدليل الابدي الثابت
الذي يشرف على العواطف ولا يتزعزع
إنه ذلك النجم بالنسبة للسفن التي تمخر اليمّ إليها
لا يمكن إدراك قيمته ، وإن كان من الممكن تقدير ارتفاعه
ليس الحب ألعوبة في يد الزمن
وإن كان لابدّ الشفاه ، والوجنات المتوردة
أن ينتهي بها المطاف لسطوة منجل الزمن
الحب لا يتبدل مع مرور الزمن
بساعاته .. وأسابيعه العابرة
يظلّ صامداً الى يوم القيامة
فإذا كان ما قلته باطلاً ويثبت بطلانه عليّ
فكانني لم اقل شعراً في حياتي
ولم يوجد حتى الآن رجل محب » .

مثل هذا التوجه الفني ، والنفسي لابعاد الحب دون النظر الى احضار المحبوب بمحسناته الجسدية ، ومعايره الشكلية ، قلما نجده في نتاج شعرائنا العرب ، لان الشاعر العربي يأبى إلاّ أن يحيط حبه ومحبوبه بأخيلة الآثار ، وبقايا الاطلال ، والحنين الى ليلاه ، فلا يذكرها ، إلاّ ويجد نفسه قد اتصل بنجد وترابها ، واقحوان رمالها ، والرياح التي تجري بروح الخزامى ، مما جعل آثارهم محاطة بهالة من الكآبة والحسرة والالم ، ومع أن هذه الكآبة ليست في الحقيقة غير طيف المراة المحبوبة ، وهـي وان اتصفت بالاسى ، فلأن الاسى صفة ملازمة لطبيعة المراة العربية ،

ولعل هذا ما يفسر كثرة شاعرات العرب القدامى ، اللواتي اشتهرن بشعر الرثاء ، كما يفسر اهتمامهن بالنواح ، والبكاء في مناسبة وغير مناسبة . ولو كان الأمر غير ذلك لوجدنا في نساء العرب ، شاعرات وجدانيات يبززن بشعرهن شعراء المرحلة ، ان لم يتفوقن عليهم .

مع هذا كله ، يجب الا يغيب عن اذهاننا ، أن الحب لدى الشعراء الاجانب ، قد تأثر بتيارات الشعر العربي ، لاسيما الغزلي منه ، فقد كانت معظم نماذجه ، في أغاني الحب ، انعكاسا لملامح الشعر العربي الغزلي الاندلسي ، يقول (نيكلسون) في كتابه (تاريخ الادب العربي) : « ليست أشعار الرومانسية التي تجلت في اغاني الحب ، والتي حلت في العصر الوسيط ، محل الروح الحربية ، ليست خلجات التأثر بجمال الطبيعة إلا انعكاسا لملامح الشعر الاندلسي ، الذي هو اقرب الى مخاطبة الذوق العربي ، كما قارن (بيير ديكس) بين الشعر الرومانسي الذي يحاكي شعر الغزل ، وبين منظومات الاغريق الملحمية فقال : « ليقل المرء ما يشاء عن هذه الانسانية المستفيضة التي فجرتها مفاتن الطبيعة ، وعن الجدة البائعة في ذلك الشعر المتقطع التفليز ، لاسيما حين يصف اضطراب قلب المرأة ، اذ تقع بين حبائل الحب ، ان عظمته لا تتصل من قريب او بعيد بذلك القلق الذي ينتاب الانسان من مأس القضاء المكتوب ، وانما تقوم على الايمان بالحياة ، والتغني بسحر الطبيعة . لقد تبدل العالم الاغريقي الوثني في ذلك الشعر الجديد ، وبدأ صوت المرأة يتردد خلال ابياته ، حين لم يكن هذا الصوت يعلو في الشعر العربي القديم ، إلا لينادي بالويل وعظائم الأمور » .

اذن لقد نجح الشعراء الاجانب في وصف الحب ، كقيمة انسانية لها ارتباطاتها المباشرة بالحياة الاجتماعية ، والاقتصادية ، من خلال تماس مباشر مع العقل والتعقل ، دون الاهتمام بقضايا الغريزة ، ودوافعها الآنية ، غاضين البصر عن شكل الحبيب واوصافه الظاهرية ، مستغلين موجودات الطبيعة لخدمة غرضهم الفني الداخلي ، لا لاثارة من يحبون بموصوفات لاتدغدغ غير ضعاف العقول. بالوقت الذي نجح فيه الشعراء

العرب في وصف من يحبون ويعشقون ، فابدعوا لوحات تشكيلية جميلة، ازدحمت مساحاتها بالوديان ، والسهول ، والجبال ، والاطلال والاقمار والكواكب او من خلفيات هذه الالوان المتباينة لموجودات الطبيعة تانقوا في رسم العيون النجلاء ، والقدود الهيفاء ، والخدود المتوردة ، والابتسامات العذبة يزيد من جمالها ذلك الخمار الذي وشحت رأسها له فبدا قمرا يطل من وراء سحاب داكن ، وكل ذلك ضمن ما يمكن ان تمنحه الحياة الاجتماعية العامة للشاعر ، من حرية في التعبير ، مازجين العقل بنزوعات القلب الذي غالبا ما كان هو المسيطر دائما ، وما ذلك إلا لان الحب كان عندهم « صافيا كصخر الصحراء ، طاهرا كنقطة الندى ، يقظا محاذرا كدليل القافلة ، صموتا كتوما كغار الجبل ، راسخا قويا كالطود الشامخ ، عميقا كنبع الماء في الصخر الاشم » ، ولان الشرف كان عندهم فوق الرغبة ، والذود عن العرض فوق الحياةنفسها، يقول (برينسول) عن شعراء الغزل العربي : « انه يمجد الحب بحسبانه اسمى انواع السعادة . ومصدرا لاشرف انواع الالهام ، ولا يستطيع المرء ان يزعم ان منظومات التروبادور ترقى الى مستواه » .

من هذا المنطلق فاخر شباب العرب فيما بينهم ، حتى استعلى شباب، قريش على شباب بقية القبائل ، واشتهروا بانهم اعشق العرب ، كما فاخر (بنو عذرة) بطهارة عشقهم ، فنسب اليهم الحب العذري ، وكانوا كما قال (عروة بن الزبير) « انني اعشق الشرف ، كما تعشق المراة الحسناء » وكانت النساء جميعها كما كانت (ليلى الاخيلية) تقول :

« وذي حاجة قلنا له لا تبح بها
فليس إليها ما حييت سبيل
لنا صاحب لا ينبغي ان نخونه
وانت لاخرى صاحب وخليل »

من دوافع ، ودوافع هذه الصفات الانسانية ، التي لازمت الحب

واخلاق المحبين العرب ، اعتبر العاشق ، الشريف ، العفيف ، من الشهداء ، فقد روي عن الرسـول الكريم (محمد) (ص) انه قال : « من أحبَّ ... فعفَّ ... فمات .. فهو شهيد » .

اهم مصادر البحث

(١) فلسفة الحب عند العرب ، تاليف عبد اللطيف شرارة .

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري تاليف : يوسف حسين بكار .

(٣) دراسات في الادب العربي لغوستاف فون ترجمة احسان عباس واخرون .

(٤) الحب في التراث العربي تاليف الدكتور (محمد حسن عبد الله) سلسلة عالم المعرفة ٣٦ .

(٥) ديوان الشعر الاميركي ، ترجمة يوسف الخال ــ دار مجلة شعر .

(٦) الحب والغرب تاليف (دينى دي رجمون) ترجمة (د. عمر شخاشيرو) وزارة الثقافة بدمشق .

(٧) الحب والحضارة : تاليف : هربرت ماركوز ترجمة : (مطاع صفدي) دار الآداب .

(٨) ديوان عمر بن ابي ربيعة .

(٩) مجلة الآداب الاجنبية اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

(١٠) الشعر وطوابعة الشعبية على مر العصور شوقي ضيف .

(١١) مجلة الهلال المصرية عدد خاص عن الحب والجمال يناير ١٩٧٨ .

(١٢) مجلة الهلال المصرية جزء خاص عن اجمل قصص الحب اغسطس ١٩٧٥ .

(١٣) تزيين الاسواق في اخبار العشاق ، تاليف داوود الانطاكي .

(١٤) روضة المحبين ، ونزهة المشتاقين ، ابن قيم الجوزية .

(١٥) طوق الحمامة في الالفة والآلاف : تاليف (محمد علي بن احمد بن سعيد بن حزم) .

★ ★ ★

ابداع

شعر

ذكريات في ليلة عاصفة

خضر الحمصي

الحياة

اترع الكاس من رضاب العذارى ... يا نديم الشراب ضاع السكارى
هل على الثغر من بقايا الليالي ؟ ... نهلة تسعد القلوب الحيارى
افل الليل بعد صمت مهيب ... واستفاق الحنين وقداً مثارا
وزها الصبح بالجمال فلولا ... بارق النور ما عرفت النهارا
ليلة نوّر الضياء دجاها ... فاستزادت من الضياء نضارا

* خضر الحمصي : شاعر من القطر العربي السوري ، له عدد من الدواوين الشعرية ، صدر اولها في الخمسينات .

فالمصابيح شعشعت في الزوايا   تنشر الضوء يمنة ويسارا
وسلاف الخمور في كل كاس   اورقت في الخدود نوراً ونارا
كل ثغر اذا تبسم ندّى   برعما زاده الجمال افترارا
كم تشهيت لفتة من عيون ؟   فجر الحسن في مداها بحارا
زرقة تبعث الفتون وموج   راعش الخطو يستبيح القرارا
اغصون تسامقت مثل حور ؟   ام قدود تخاصر السمارا ؟
يا شموخ النهود في كل صدر   يرقص النهد في الشموخ انتصارا
وكؤوس الشراب فوق شفاه   هالها اللمس فاستحالت اوارا
ليلة كالخيال منها تغنى   قيصر الروم ، والرشيد استجارا
غرس الحسن في مواها جنانا   فتسامت على الجنان افتخارا



ـ ذكريات ـ

مـرت الذكريات فهـي نسيـج ... من سدى الدمع يغرق الأبصارا
فرايت المواكـب السمر تحـدو ... والاهـازيـج تمـلأ الامصـارا
تخذت من سـنا الخلود مساراً ... افبعـد الخلـود تلقى مسارا ؟
ذكرتني بمن مـع الأمس مـروا ... رفدوا الكـون بالعلـوم فثـارا
مر بي يا حديث تلـك البـوادي ... وتكلـم فـلـن اطيـق انتظـارا
قد زهـا الكون من خطانا علواً ... فاعـد يا زمـان عصراً تـوارى

ـ رؤيـا ـ

ثمل الكاس يا امرأ القيس فانهل ... جرعة الراح مـن شفاه العذارى
يـا لها مـن رؤى الجمـال عليها ... ناعـم الطيـب للشـفاه اشـارا
ابن قيس ؟ وعزة ؟ وجميـل ؟ ... وابن زيدون ؟ يعزف الأوتـارا



تلك ليلى بدلها السمح ترنو ... زادها الحسن والعفاف وقارا
اين هند ؟ وقد تباهت بسحر ... جمّل الكون فتنة وانبهارا
والنواسي ؟ يرشف الخمر صرفا ... مترف الحس ينظم الأشعارا
يترع الكاس من رضاب الفواني ... ان للكاس قوة لا تجارى
كل شعر اتى بغير احتراق ... بدعة تملأ القلوب انكسارا
والصدى آه من ينادي بصوت ؟ ... حالم الهمس يكشف الأسرارا

ــ وضــوح ــ

اين شوقي ؟ وحافظ ؟ اين رامي؟ ... اين من صوروا الوجود منارا ؟
اين في سعة الاباء اميرة ؟ ... بـدوي يقارع الاقدارا
جاء من شاهق الجبال فغنى ... وتفنى الى الوجود وسارا
نهب النور من عيون الليالي ... ثم نضى عن العيون الستارا
عمر" لو سالت عنه المغاني ؟ ... اوسع الشرق بالاغاني انتشارا
خضبت كل مقلة حين اغفى ... ورنا الناس للمصاب حيارى
قد ابى الشعر ان يزف عليلا ... يرفض الشعر ان يعاني احتضارا
انا صليت للاماني تجلت ... بين عينيّ قدرة واقتدارا
فوشمت الزمان احلى قصيد ... ثم قارعت في الفناء الهزارا

ــ حــزن ــ

يا رماح الستين غلي بصدري ... علّ نزف الدماء يروي الصحارا
واعزفي يا رمال احلى الأغاني ... اخصب القلب بالهوى واستنارا
كل روض بلا غناء جديب ... يا دموعي تقطري مدرارا
هذه ارضنا على الشعر ثكلى ... اجمل الشعر في ثراها توارى

قد تهاوت مواكب النـور خجلى   وتمـادى الدخيـل منها وثـارا
اي حـزن على مشارف نفسي ؟   انـا اخشـى على التراث اندثارا
من تـرى ؟ ناء بالقوافي فسلها ؟   ادب العرب لـن يكون اختصارا
سنعيد الخلـود للشـعر لا نرثيـه بـل نقتفـي بـه الآثـارا
منكب الغيم قـد ركبنا زمـانـا   لا نريـد البنـاء صرحـا معـارا
انمـا بالقريض نحيـي المعـالي   وجديـر ان نحسـن الاختيـارا

ـ فخـر ـ

يانف المجـد إن يرانـا صغـارا   نحن للمجـد قـد دفعنـا الصغارا
كم درجنـا على الاباء زمانا ؟   ونصبنا الـى العلـوم منـارا
وسـلكنا مـع النجـوم دروبـاً   ورفعنـا علـى الدروب شعارا
لغـة ضمـت العروبـة شرعـاً   كـم مشينـا بظلهـا استكبـارا

ـ نـداء ـ

يـا ريـاح الصحراء تيهي علـوا   وانفضي عـن سنا العيون الغبارا
ملكك السـاح ان اردت المعـالي   فاهدمي السـد حطمي الأسوارا
كـل قلـب على هـواك تـردى   في ثرى الأرض يحضن الأزهـارا
يـا بلادي وانت وقـد بروحـي   فارشفي من دمي وروّي الديارا
شـرف المجـد ان نعبـد دربـاً   بالضحايا وان نقـول جهـارا
الحضارات مـن عظائم شـعب   وعظيم الرجـال يابى الصغـارا
هـل يـرد البكـاء ملكـاً مضاعاً   لا يـرد الضيـاع الا الغيـارى
هـذه الأرض امنا مـذ خلقنـا   سوف نبقى علـى المدى احرارا

✶ ✶ ✶

ابــــداع

قصة

مســـافـــر في قطـــار الليـــل

محسن يوسف

« هذا جناه ابي علي وما جنيت على احد »

ابو العلاء المعري

التكوين :

منذ زمن بعيد ، لم يضمني الصــدر العامر باللذات ، ولم يمـلأ الثديان النابضان عروقي بالحرارة والارتواء ، ولم يهدأ راسي الى جوار خفقات القلب الولهـان . كرهت الشـتاء ، لانه يرغمني على التكـور والالتفاف ، حول نفسي طلبا للدفء والامان ، والصيف لخوفي من الابواب والنوافذ المفتوحة ، وتحول مقعد المدرسة ، الى زنزانة تطبق على جسدي

* محسن يوسف : اديب من القطر العربي السوري ، يكتب القصة القصيرة والرواية منذ الخمسينات ، من أعماله « وجوه اخر الليل » و « الطيور » .

الصغير ، والمعلمات الى سجانات يحجرن حريتي . لم أعد أحب الصباح، لاني حرمت من الحنان المتدفق فوق وجهي ، وبين خصلات شعري ، واعضاء من جسدي ، وكذلك الليل ، فأنا انام في أعماق سرير ، ترتع فيه الاطياف والحشرات ، وكل هذا ، بسبب حب أمي لذلك الرجل الذي قتلته . لم تكن أمي جميلة الى درجة وصفها بأنها من أجمل النســاء ، والرجل ، لم يكن وسيما ، كما يشبه الذي يفتن النساء .

كنت أعلى انهمــا يلتقيان ، ويتبادلان كؤوس الهوى ، في جميــع الليالي ، بعد أن يرهقني السهر ، ويغلبني النعاس ، فاستسلم الـى رقاد مضطرب ، تحكمه الكوابيس ، وتسيطر عليه الاحلام الغريبة . تمنيت نهاية ما لهذه العلاقة ، ورجوت الا تخلف أثرا يسيء الى أمي ، أو يقودني الى احد السجون ، ورغم اني لم افكر . أو اخطط لهذه النهاية، لكني كنت مشوقا الى الخلاص من هذا الغريم الذي يسرق عواطف أمي ، ويستبيح جسدها كلما شاء ، فلقد بلغت سن الشباب ، وأصبح مـن الصعب علي ، تقبل فكرة أن يطأ رجل ذلك الجسد الذي اتى بي الى الحياة ، مهما كانت العلاقة ، أو نوعها ، ولم يخطر لي مطلقا ، أن يكون الامر ، بمثل السهولة التي تمت بها النهاية ، فأنا لا أؤمن بالعنف ، ولا أستسيغ رؤية الدماء ، ولم اكن بذي غرام نحو السكاكين والمسدسات، ووسائل القتل الاخرى ، كالسم أو الخنق ، أو دفع الخصم من فـوق احد الاسطحة ، أو رميه في نهر أو مستنقع ، ولم يكن لي صلات برجال الليل ، ومحترفي الاجرام ، ومع ذلك ، مات الرجل . قتلته . قتـل نفسه . قتلته امي أو آخرون . لا ادري . لقـد جاءت النهاية التـي انتظرتها ، وارتاح جسد امي من الرجل الذي يستبيحه في معظم الليالي.

القتــل :

ربما كانت حادثة القتل ، اقرب الى مـا يجري في الحلم . غادرت فراشي ، بعد أن تناهى اليّ ، صدى همسات . وانفاس متلاحقةتتصاعد لتعلن عن عناق حميم بين رجـل وامرأة . وبمنتهى الهدوء ، ارتديت

ملابسي ، وتأكدت من وجود أوراقي الرسمية ، في جيب السترة العلوية ، وكذلك النقود ، ثم نظرت الى ساعة معصمي . كان الوقت يقترب من منتصف الليل . موعد اقلاع القطار . وضعت مجموعة اشياء وحاجات شخصية ، في حقيبتي السفرية ، وحملتها متجها نحو الباب . فتحته بهدوء ايضا وخرجت . قطعت المسافة الفاصلة بين غرفتي وغرفة امي . ادرت مقبض الباب فانفتح . كان ثمة ما يشبه الورد ، يغمر الغرفة والفراش والستائر ، مع جسدين تلاصقا وتلاحما واتحدا في كتلة واحدة في منتصف السرير ، أشبه بكومة من اللحم . لم اميز اية ملامح اعرفها . مجرد مشهد في لوحة وردية الاطار والمحتوى ، والكتلة اللحمية تختلج وتنتفض في حركة روتينية ، لم اجد لها معنى .

اغلقت الباب . لا اذكر ان كنت قد سرت الخطوات التي تبعدني عن الكتلة ، او انني اقتربت من الجسدين ، او انقضضت على المشهد . هل استخدمت سلاحا : مدية ، مسدسا ، اظافر او عضلات . هل قتلت الرجل او قتلت المراة . لا اذكر اية تفاصيل .. كل ما اذكره اني لمحت الكتلة تنفصل . وانه ارتج الباب ، وسمعت صوت انثى يعلو ويعلو ، ثم يتحول الى صراخ وعويل ..

السفر :

وقفت في المدخل ، كما وقفت منذ لحظات ، في مدخل الغرفة الوردية . تفحص أحد الرجال هيئتي ، وبطاقتي الشخصية ، وتذكرة السفر ، بينما راح آخر يفتش محتويات حقيبتي . لم اشعر بخوف او اضطراب ، اذ لم اعط اية اهمية لما حدث ، على خلاف ما توقعت او املت ، فلقد تمنيت الخلاص من الرجل ، وتوقعت نهاية تاخذ به الى اي مكان ، بعيدا عني وعن غرفة المراة التي انتمي اليها ، وهذا ما حدث لا اكثر ، وليس فيه ما يسوّغ الخوف او الاضطراب . سالني الرجل :

ـ لعلها المرة الاولى التي تركب فيها القطار .



حاولت الابتسام ، ولعلي ابتسمت ، واجبت :

ـ اصبح السفر ضرورة بالنسبة الي . ليس مهما ان يكون في الطائرة او الباخرة . السيارة او القطار .

بحدة ، قاطعني :

ـ لا يهم . لا يهم . اسالك ان كنت لم تركب القطار فيما مضى .

بحيرة قلت :

ـ لا ادري . ربما . اني لا اذكر جيدا ، لكني كما ترى . .

ـ كفى . . كفى ثرثرة .

انغرست أصابعه في ظهري ، فاندفعت الى أعماق دهليز ، لم ادخل مثيلا له من قبل . المدهش في الامر ، أن الضوء الوردي يفترش جنبات الدهليز . يتسلق جدرانه الحلزونية ، وسقفه الضيق ، وينسكب على زجاج نوافذ كبيرة ، ثم ينذلق على وجوه جامدة ، باهتة السمات ، مستسلمة لبلاهة تثير الاعصاب .

وجدت مقعدي ، بعد بحث بين المركبات والوجوه والمقاعد المتقابلة . شعرت براحة . كان المقعد بين مركبتين ، وفي مواجهتي في المركبة التالية ، وجهان اليفان لامراتين ، تبدو الكبرى بعمر امي ، ولها ابتسامتها الدافئة ، اما الصغرى ، فكانت مثل عمري ربما اصغر قليلا . شدتني عيناها الناعستان ، فارتطمت بالزجاج الفاصل بين المقعدين المتقابلين ، ولمحت ابتسامة نزقة ، تتواثب فوق القسمات الجميلة ، ورغم ما اصابني من الم ، ابتسمت : « انها بداية مشجعة » .

خاطبت نفسي ،متلمسا ارنبة انفي ، وجانبا من وجهي ، كانا قد لامسا الزجاج عند الارتطام ، ثم جلست والعينان اللتان انفتحتا جيدا بعد الابتسامة ، تتفحصان هيئتي . بأناة وفضول . من النافذة الكبيرة ، رأيت اطراف المدينة . كانت الاضواء قليلة في الخارج ، فالوقت يغادر منتصف

الليل ، وعما قليل سيبدأ يوم جديد ، اما اضواء المحطة ، فلم تكن كافية حيث يربض القطار ، مما اضفى جوا من الرهبة والوحشة ، وبدات الوحدة تلفني، ولفحني شعور بالبرودة،لكن وجه الفتاة الذي ارتسم على مساحة الزجاج العكر ، خفف مما اعاني ، وزايلني احساس رافق خطواتي بين المنزل والمحطة ، لكني لا انكر ان سؤالا عبث بي ، بعد مغادرة المنزل ، وغمرني بالحيرة ، والسؤال هو ان كنت ارحل سعيا خلف غاية او هدف ، ام اني افر من وزر جريمة ، لا ادري ان كنت ارتكبتها حقا ؟ .

ملأ وجه الفتاة الزجاج ، والليل في الخارج ، والمساحة بين المقعدين، وكان النعاس قد زايل مكانه في العينين ، وسكن في ذلك المكان ما افتقدته في عيني أمي ، وقد هجرتني الى احضان الرجل الذي مات .

اعدت وجهي الى الداخل . الى النور الوردي المنسكب فوق عتمة القطار الخفيفة . فاستقبلني الوجه الحارس في المقعد المقابل . قلت في نفسي : « ما اجمل هذا الوجه ؟ » .

تورّد الثغر وانفتح . هل سمعت ما قلت ؟ . يبدو ذلك لعلها تعرفني . ما اظن اني رأيتها قبل الليلة . أين رأيتها ؟.

الثغر يتابع تألقه ، ويعانق نظرات العينين الحائرة . يجب ان اتذكر . راحة عميقة تستوطن نفسي ، رغم احساسي بالقصور عن تذكر اي شيء، قبل هذه اللحظة ، الشفتان تنفرجان . تهمسان . يغتسل الطفل بالدفء في ليالي الشتاء الباردة في يرتوي القلب الظامىء . يخفق كاول مرة ، والقطار ينطلق .

لعلها (حواء) الاولى ، وربما كنت (آدم) . من يذكر ذلك اللقاء القديم بين المخلوقين ؟.

اتسع العالم من حولي . القمر اكثر سطوعا . لم اعد املك من الاعضاء سوى عينين رفعتا الاشرعة لتمتلىء بالنسيم الرخي ، وامتدتا

بين المرآة ووجه القمر الساطع . تسللت الى اعماقي روائح البحر والغابات والبراري العارية . هل تمدد آدم فوق احد المروج واحتضن حواء ؟ ربما . كنا نتوسّد مساحة من العشب الاخضر ، وقد اطبقت عينيّ ، منصتا الى خفقات تشدو في السكون المطلق . ثم غرق جسدي في ارتعاشات وحركات ، لم تلبث ان اشتدت وامتطت القمم العالية ، قبل ان تتساقط فوق المرج النديّ ، توسلا لعاصفة او لحظة لاتحسب من الزمن . ضحكتها الخافتة عبرت الزجاج ، وكانت تبادل المرآة الاخرى حديثا هامسا ، اوقفتْ ابحاري في يمّ الرؤى المدهشة ، وكنت مرهقا ، ومنابت الشعر في جسدي ترشح ماء حارا ، وكان القطار يخبّ في قلب الليل ، متعبا هو الآخر ، كقافلة نوق في ليل صحراوي يحرقه تيظ النهار الغارب ، ونوافذه المتتالية ترتدي اثواب الظلام المسدلة في الخارج . لم الح في الفضاء الاصم نورا يلوح ، او بارقة حياة تتنفس وتؤنس .

مجرد اشكال باهتة وشائهة ، هي انعكاس لما يضمّ الجوف الكبير المتسع .

بحثت عن وجه الفتاة ، في جميع النوافذ المطلة على العراء ، وانا استسلم لظهر المقعد الذي تحول الى سرير . لكني لم اجد الوجه . كان هناك اكثر من ظل يطمس المرئيات ، ويخفي المشاهد . ظهر لي هيكل الرجل الذي استوطن منزلنا ، ووجهه الذي تفمض هيئتي وبطاقتي الشخصية . وانا امتطي القطار .

اعدت المقعد الى وضعه الاول ، والتوتر يأخذ باعصابي ، وبوادر غضب تعبث باعماقي . امسكت الزجاج الفاصل بين المكانين . افرحني قليلا ان المرآة الكبرى ، غاصت في مقعدها ، واغمضت عينيها ، وسكنت الى اغفاءة .

كنت قد وقفت ، بعد ان اختلط التوتر والغضب بالفرح القليل ، فتلاقت نظراتنا . اختفت الظلال والهياكل ولون الزجاج المكر ، وانفسح الوجه جميلا ، نظيفا ، متألقا ، كبرية اغتسلت بمطر ابيض دافيء ، ثم

تحرك المقعدان ، والمكانان ، وأحاط بين عطر الانثى ، اكثر طيبا . اقرب الى النفس ، وانداحت الرؤوس والوجوه والمقاعد والاشياء ، على جانبي الممر الطويل . قلت لها :

ــ هيا .. ناكل شيئا .

لم يكن رجل (الاستراحة) نائمــا كالآخرين . كان مستسلما لخواء المناضد والمكان ، ودخان لفافته ، يتصاعد في خيط مستقيم ، نحو السقف الحلزوني اللامع .

لاحق خطواتنا الى منضدة منزوية ، ينحسر عنهــا الضــوء الوردي الخافت ، فتبدو كفوهة كهف بقطائها الدائري الاسود ، وستارتها ذات اللون الداكن ، وقد ابتعد عنها النور الى ما يجاورها . سألتها :

ــ ماذا سناكل ؟.

ليس في (الاستراحة) اي طعام . هناك مشروبات باردة فقط . قال الرجل :

ــ يمكن ان تتناولا الشـاي ايضا .

ياله من شراب طهور ، لعشاق آخر الزمان :

ــ لا بأس .. يا غراب الليل .

قلت له « يا طائر الليل » وضحكت الفتاة ، عندما عرفت انني عنيت بالطائر ، ذلك الاسود الذي ينذر نعيبه بالشؤم والخراب .

شعرت بالفزع والاضطراب . كانت المقاعد خاويــة ، ونحن نصبر بوابة المكان ، وها هي تكتظ بالكتل اللحمية المتلاصقة ، وسمعت همسات وانفاسا ، كتلك التي تصاعدت من غرفة امي ، قبل ان تصرخ وتولول ، ورأيت هيكل الرجل الذي كان يستبيحها كل ليلة صرخت :

ــ هيا بنا . يا للمكان اللعين .

التصقت بجسدي ، وانا ارتجف خوفا . لم أجرؤ على ملامسة انامها المرتعشة ، وانفرز في صدري خنجران حادان ، وصدرها يصطدم بصدري الخافق ، ولم ابد حراكا . تسرب الي ، شعور بالخوف والضعف والاشمئزاز ، القى بجثتي في اعماق المقعد ، مشتت القوى ، زائغ النظرات ، لاهث الانفاس ، كمهزوم في معركة .

لم تبد المرأة الكبرى اي رد فعل . ظلت مغمضة العينين ، متدلية الاطراف ، رغم ان رفيقتي ، ارتمت الى جوارها ، وامتد بين الاثنين ، همس استمر طويلا تابع القطار سيره ، كقافلة متعبة في صحراء ، اختفت من سمائها الشموس والاقمار والنجوم . تخيلت نفسي فزاعة طيور ، وحيدة بائسة ، لا تملك من امرها شيئا ، وقد استباحتها اسراب طيور غريبة ، ذات مناقير طويلة وحديدية ، لم تترك من الفزاعة اثرا .. خلت انني نائم ، وانا اندفع نحو دورة المياه . افرغت جوفي وفمي وعيني ، وغمرت وجهي مياه باردة ، راحت تندفع تحت ثيابي ، وتبلل جسدي المرتجف ، في الخارج ، كان الليل محيطا كبيرا ، واسعا ، اعمى ، وميتا ، وعلى خطوة من هيكلي الساكن الى جوار النافذة ، استطال هيكل آخر ، عرفته والاضطراب يقذف يدي الى جوف سترتي العليا :

ــ ها هي بطاقتي الشخصية .

تأمل البطاقة ، وسألني :

ــ ماذا تفعل هنا .

اشرت الى دورة المياه :

ــ انني .

قاطعني ، وصورتي على البطاقة ، تصفع وجهي :

ــ أنت تتحرك كثيرا ، وعليك ان تلتزم مقعدك .

اخذت البطاقة الباردة . اعدتها الى مكانها ، او رميتها نحو الارض ، وربما قذفتها الى جوف دورة المياه . لا ادري . قلت للرجل :



ـ سأعترف لك بشيء . انا خائف .

بدا انه يضحك ، ولم استطع مشاركته في الضحك :

ـ انت، رجل ، والاطفال وحدهم يخافون .

ـ انا اوديب . قتلت . . .

تغيرت ملامح الوجه ، وقبضت اصابعه الفولاذية على ذراعي :

ـ قتلت من ؟.

راحت فزاعة الطيور ، تهتز وتضطرب :

ـ لا ادري . رايت أبي وامي ، كتلة من اللحم ، وسمعت صراخا وعويلا . انا لا اؤمن بالعنف ، اكره مشهد الدم . ولم احمل يوما سلاحا ، وليس لي معرفة برجال الليل . ومع ذلك فالرجل مات . قتل . قتلته قتل نفسه قتلته امي او آخرون ، والله لا ادري . كل ما اذكره ان كتلة اللحم انفصلت ، قبل ان ارتج الباب ، وفي تلك اللحظة ، تعالى صوت ، وعرفت انه صوت امي .

ـ وماذا بعد ؟.

ـ لم تكن امي جميلة الى درجة وصفها بأنها مــن اجمــل النســاء ، وكذلك أبي ، لم يكن وسيما ، كما يشبه الرجل الذي يفتن النساء .

ترك الرجل ذراعي :

ـ كيف قتلت الرجل ؟. قلت انك ستعترف .

تابعت ، وكانت المراة الصفرى ، تقف خلف السائل ، في مواجهتي :

ـ عندما عبرت البوابة ، لم ار احدا ، ثم اكتظت المناضد بالرؤوس والوجوه والكتل اللحمية المتداخلة ، وشعرت بالخور والاشمئزاز .

همست المراة في اذن الرجل . راحت نظراته تفترس وجهي ، ثــم راسي ، فصدري ، فبطني ، فســاقيّ ، وارتمت نحو الارض : ـ

ــ ربما هو كذلك . انه متعب .

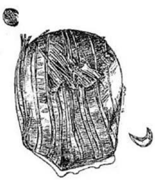
لم احفل بموت ابي او قتلبه . لم اسيء الى امي او الوث نقاءهــا وعواطفها . لم افقا عيني ولن افعل ، انا ارى وجه فتاتي يسبح في الضوء الوردي الناعس ، وها هو ذراعها يحيط بي ، وكذلك العطر الانثوي والمقاعد والاشياء ، والمسافرون ، ونحن نعبر الممر الطويل . سألتها :

ــ ماذا جرى ؟.

التصق وجهها بوجهي ، والمقعد يتسع لجسدينا :

ــ لا عليك . ان القطار ما زال يسير .

وكان القطار ، كقطيع نوق في صحراء ، قد تظهر في سمائها الشمس او القمر ، وربما تلامعت بعض النجــوم ، لكني كنت مرهقــا ، مشتت القوى ، زائغ النظرات ، لاهث الانفاس ، كهارب ضل سبيله ، في ليــل كالح ، لا احد يعرف نهايته .



سيروس
«النبي هوري»

علي القيم

تقع سيروس على تخوم سورية الشمالية بالقرب من بلدة اعزاز ، ولم يرد ذكر جذورها واصلها في النصوص الكتابية القديمة ، ولكن ورد اسم مدينة «كيروس» المقدونية التي كانت ـ على الارجح ـ مستعمرة عسكرية مقدونية ، ولكن لم تصنف في قائمة منشآت الامبراطور سلوقس نيكاتور الاول (٢٥٥ ـ ٢٨٠) قبل الميلاد .

* علي القيم : باحث من القطر العربي السوري ، معاون وزيرة الثقافة في سورية ، ينشر في الدوريات السورية ، مهتم بالدراسات الآثارية .

مما يدعو الى الافتراض انها كانت موجودة قبل حكم هذا الامبراطور ولكن ليس قبل عام (٢٨٦ ق.م) حيث لم يكتشف اشارات او دلائل تثبت وجودها قبل هذه التواريخ .

الدليل الاقدم والمباشر على سيروس ، عبارة عن نوعين من العمـلات البرونزية التي يعود تاريخ سكها الى عام (١٤٨) ق.م ، وربما تكون العملة الاولى قد سكّت في احد الاقاليم السلوقية الرئيسـية ، وذلك فان تاريخ المدينة حتى العهد الروماني قد بقي مجهولا تقريبا ، ولكن ممكن الافتراض انه كان لسيروس وظيفة استراتيجية هامة ، او انها احتلت موقعا هاما في شمال سورية ، المواجهة وصد الاعداء ، وهناك ما يدل على انها كانت معسكرا الفرقة العاشرة من الجيش الروماني[٤].

الإزدهار والاهمية :

ان اقامة الفرقة الرومانية في فترة الاحتلال الروماني لسورية قد منح المدينة ازدهارا واهمية مميزة دون أن يغير ذلك من بنيتها ... ان العديد من اللوحات الكتابية الحجرية التي عثر عليها في موقـع سيروس تؤكد الدور الهام للمدينة في الفترة الواقعة في السبعينات من القرن الاول الميلادي ، وهنـاك اهداء من حـاكم اسطول ميسينا (ماركوس توربو) اكتشف في الموقع الاثري ويـدل على أن سيروس كانت محطـة لجيش الامبراطور تراجان اثناء حملته ضد ارمينيا سنة (١١٤) ميلادية ، وقد احتفظت سيروس بأحد الطرق الطبيعية للغزو عن طريق وادي عفرين ، وشكلت من جهة أخرى محطة مثالية للمجموعات الذاهبة من انطاكية حتى نقطة العبور المفضلة على نهر الفرات .

وتدل اللقى الاثرية العديدة التي اكتشفت في موقـع سيروس على وجود نشاط تجاري وزراعي ساهما في ازدهار المدينة ايضا ، ويدل على هذا الازدهار سك العديد من العملات التي تتالت من عهد (تراجان) حتى عهد الامبراطور فيليب العربي ، وتدل هذه النقود على وجود عبادة

مكرسة للاله زيوس ، ويميل علماء الآثار على الاعتقاد أن الاله زيوس قد حصل على مكانته المقدسة في المدينة قبل القرن الثالث الميلادي ، حيث وجد رسمه على الوجه الخلفي للنقود التي كانت سائدة في عهد الامبراطور فيليب العربي .

في القرن الثاني الميلادي كان من بين مواطني مدينة سيروس مجموعة من المشاهير مثل : هيليودوريس وكاسيوس ، وآفيدي الخطيب الشهير والفيلسوف المعروف وصديق الامبراطور هادريان .. ان ثقافة هؤلاء المواطنين الثلاثة واعمالهم تقدم لنا الدليل الاكيد على وجود بورجوازية محلية في المدينة ، وعلى وصول هذه الطبقة الى درجة من الثقافة والغنى .

الانحطاط والنهاية :

ان عهد آخر حكام الاسرة السيفيرية (اسرة سبتيم سيفيروس) تميز بقلب الحكم الفارسي للاسرة القديمة من قبل سابور الاول الذي تقدم حتى مدينة انطاكية التي استولوا عام (٢٥٦) ميلادية قبل ان يأسروا الامبراطور « فاليريان » ويستولوا من جديد على كل البلاد ، وقام « لذينة » ملك تدمر و « اورليان » بقلب الموقف واعادة الاستقرار الى البلاد ، وقد أصاب شمال سورية من جراء هذه الاحداث ، ثلاث غزوات ، وثلاثة انسحابات ، مما جعل سيروس تتأثر بشكل كبير وقاس ، وقد استولى عليها الفرس سنة (٢٥٦) ميلادية ... ومنذ ذلك التاريخ ساد الصمت على المدينة ، ولم يكن تخريب الفرس وحده المسؤول عن ذلك ، فقد تضافرت عوامل عديدة للقضاء عليها ، فقد اصبحت منافستها هيرابوليس (منبج الحالية) عاصمة أثناء التقسيمات الجديدة للمقاطعة .

ازدهار قصير الامـد :

عرفت سيروس الازدهار مرة ثانية لفترة قصيرة بين عامي (٤٢٣ و ٤٥٠) ميلادية عندما اصبحت اسقفية « لتيودور » الاسقف الخامس الذي عرف في سيروس كبناء كبير ، وبعد (٧٥) سنة قام « بروكوب »



بتجديدات في المدينة في عهد الامبراطور « جوستنيان » واتخذت سيروس اسم « حاجي بوليس » حيث أصبحت محجا للكثير من الناس .. لكن القرن السادس الميلادي شهد اضطرابا في شمال سورية ، مما أدى الى القضاء على هذه النهضة القصيرة الأمد ، وعدم ديمومتها .

في سنة (٦٣٧ م/١٦ هـ) جرى فتح مدينة سيروس بقيادة فرسان القائد العربي (أبو عبيدة بن الجراح) واستمرت بيد الفاتحين العرب المسلمين حتى القرن العاشر الميلادي ، حيث تعرضت البلاد لغزو بيزنطي ثم فرنجي ، وتنافس على المدينة عدد من الحكام العابرين البيزنطيين اللاتين ثم الأرمن .. واستمر هذا الحال المضطرب حتى حزيران من عام (١١٥٠) م حيث قام السلطان نور الدين بن محمود زنكي بضمها بصورة نهائية الى حكمه ، ولكنها لم تشهد الازدهار الذي يليق بها .. واعتبرت منذ القرن الثالث عشر مدينة منسية مثلها مثل الكثير الهامة في شمال سورية .

علماء زائرون

عبر القرون الماضية لم تستقبل سيروس إلا العدد القليل من الزوار والرحالة والبحاثة الذين كتبوا عنها في مذكراتهم وبعض أبحاثهم ، فقد زارها « ماندريل » في نهاية القرن السابع عشر . و « درومون » في القرن الثامن عشر ، و « شابو » في نهاية القرن التاسع عشر ، وكان آخرهم « كومون » ... لقد بدأ التنقيب الاثري في سيروس في عام ١٩٥٢ من قبل مجموعة من العلماء الاثريين الفرنسيين على راسهم ادموند فريزول وكوبيل ولوبير ، واستمرت هذه الاعمال سنوات عديدة توزعت على ثمان حملات بين عامي (١٩٦٤ و ١٩٨٠) وركزت تلك الحفريات المنهجية على الجسور المؤدية الى المدينة ، وعلى شبكة طرقاتها الداخلية، وعلى الأسوار والمسرح والأحياء المحيطة به والقبور المختلفة .

لقد اثبتت الأعمال الأثرية ، ان سيروس قد شيدت على هضبة ونجد يهبط حتى يصل وادي (صابون ـ صوبو) ، ويحدها رافد نهر عفرين

وصابون ــ صويو وقسما كبيرا من اسوار المدينة ، وقد تركزت المدينة بشكل اساسي على الهضبة والنجد ، ويقوم بربط المدينة بالمناطق الجنوبية والشمالية ثلاثة جسور ، يعود تاريخها الى نهاية العصر الروماني وبداية العصر البيزنطي ، ولا يزال جسران منها قائمين احدهما على نهر عفرين والآخر على ساقية (صابون ــ صويو) ؛ في حين ان الجسر الثالث الذي كان يربط المدينة بطريق (كوما جينا) قد تهدم ، وعلى بعد مسافة قصيرة من مدخل المدينة الجنوبي ، تم الكشف عن بقايا بوابة رباعية مصلّبة كانت تصل شارع المدينة الرئيسي بالطريق المؤدية نحو الغرب ، وهذا ما جعل علماء الآثار يفترضون وجود احد الأحياء السكنية في هذه المنطقة .

تخطيط المدينة يشبه شكل القلب تقريبا ، ويشغل الاكروبول الرأس الذي يضم الهضبة ، ويقوم على أساس شبكة ترابعية مستطيلة تقطعها في وسطها طريق (كوماجين) المروّقة التي تشكل الشارع الرئيسي للمدينة ، وقد تم الكشف عنه على امتداد عشرات الأمتار في وسط المدينة ، وتبين أنه كان يشكل متنزها يشرف على منحدر الهضبة باتجاه الساقية ، غير انه فقد صفته هذه في العصور المتأخرة ، عندما قامت بعض المنشآت الطفيلية فوق بلاطه المرصوف بالحجر البازلتي .

أما سور المدينة الذي نرى آثاره في كل مكان : من بقايا المدينة ، ولا زال يحتفظ بأكثر ابراجه ، فالدلائل تشير الى انه قد رمم في عهد الامبراطور جوستنيان ، مع العلم انه يرتكز في عدة نقاط على ابنية متعددة الزوايا او مضلعة القاعدة ، وهذه من صفات العهد الهيلينستي ، ويحتمل انها آثار السور الذي بني في زمن الاسكندر المقدوني ، ويذكرنا بسور مدينة سلوقية دوبييرية (السويدية الحالية) ولا زال علماء الآثار يجهلون فيما اذا كان سور مدينة سيروس قد بني في العهد الروماني الذي لاتظهر بقاياه في مكتشفات المدينة ، ولهذا يعتقد ان سيروس كانت في هذا العهد مدينة مفتوحة بلا اسوار .

في المدينة العديد من بقايا الابنية الهامة ، نذكر منها بقايا المعبد

ومجموعة منازل تقع على منحدر الاكروبول ، والآغورا التي أعيد استخدامها مرات عديدة ولأغراض مختلفة ، وتتألف من ساحة محاطة بسور يعود تاريخه الى عهد متأخر ، يحيط بالكنيسة الصغيرة ، كما تدل على ذلك إعادة استعمال عناصر عمرانية قديمة في عماراتها .

المسرح

لقد ركزت البعثة الاثرية أعمالها على المسرح الهام ، الذي يعتبر من اكبر المسارح الاثرية في المشرق العربي القديم ، بعد مسرح مدينة آفاميا ، إذا يبلغ قطره نحو (١١٥) متراً ، بينما قطر مسرح آفاميا (١٤٥) متراً ... يشغل المسرح مركزاً وسطياً في المدينة عند الطرف المنحدر من المدينة العليا الشرقي ، على مسافة قريبة من الشارع الرئيسي ، ويحتوي قسمه الأسفل على (٢٥) درجة لا يزال (١٤) منها بحالة جيدة .. في القسم الأسفل من المدرج ممر على شكل نصف دائري محدد من الخارج بمنحدر ، ومن الداخل بمقاعد ذات مساند للظهر وللأيدي ؛ نحتت على شكل دلفين ، وبعض هذه المقاعد الحجرية تحمل كتابات لأسماء الذين كانوا يشغلون هذه المقاعد في العادة .

الاوركسترا أي المكان النصف دائري الموجود بين خشبة المسرح والمدرج ، فصل عن الدرجات الأولى بحاجز وممر مرصوف بالحجارة ، اكتشف في وسطها مذبح سداسي الاضلاع ، كل ضلع منها يحمل تمثالا حجرياً نصفياً ، تعرضت للتشويه ، ولذلك يصعب التعرف على شخصياتها ، ويحتوي القسم الأعلى من المدرج على ممر نصف دائري ، يتصل مع الخارج ومع المدرجات بممرات نصف دائرية الشكل مبنية من الحجارة الكلسية ، وحائط المسرح مستقيم الشكل مع معازب ذات نقوش خفيفة ، وهذا الطراز يذكرنا بطراز مسرح آسيا الصغرى ، بينما واجهة المسرح ذات اتساع واضح وارتفاع بسيط ليس لها علاقة بالمسرح الآسيوي وتحتوي على مجموعة من المحاريب الجميلة المثقلة بالتفاصيل الدقيقة... وأسفرت الاعمال الاثرية عن الواجهة الخلفية للمسرح وتذكرنا بخلفية مسرح مدينة (دفنة) في اليونان الذي يعود تاريخه الى سنة (١٥٠) بعد الميلاد ، وتستند هذه الواجهة ، على غرفة تقع خلف المسرح ، ولم

يبق منها سوى أسس البناء الضخمة ، ويوجد في كل جانب من خشبة المسرح غرفة صغيرة ، كما يوجد مداخل ثانوية غير متناظرة ، والمداخل المتقاطعة يدخل اليها عن طريق نصبي .

لقد دفعت شدة المنحدر الذي اقيم عليه المسرح الى اعتماد العدد الكبير من المدرجات ، وكان على المشاهدين ان يبلغوا مقاعدهم اينما وجدت من الاسفل اي من الطريق الضيقة التي تمر بجانبه والتي تفضي اليها مجموعة من البيوت الجيدة البنيان التي تتدرج غرفها المحفورة في الصخر او المبنية بالحجارة الكلسية الضخمة على المنحدر ، وعند اسفل المنحدر لا تزال بقايا الابنية السكنية التي طرأت عليها بعض الاضافات المحدثة في فترات متأخرة .

المدافن

في سيروس كشفت أعمال التنقيب عن العديد من المدافن التي تنتشر في مناطق متعددة من المدينة ، في الشمال الغربي والجنوب الغربي ، وقد كشفت المنطقة الاولى بالاضافة الى القبور المنحوتة في الصخر ، مجموعة من النواويس والمسلات التي يحمل بعضها كتابات ونقوش . اما المقبرة الثانية والتي استخدمت جزئيا كمقبرة اسلامية ، فقد وجد فيها ضريح حول في عهد متأخر الى مقام لولي أطلق عليه اسم (النبي هوري ويحتوي على سور يشمل بالاضافة الى المقام (مسجد وخان صغير) كان يستخدم من قبل الحجاج ، وتحتوي غرفة المقام على تابوت من الخشب يحمل كتابة يعود تاريخها الى عام (٧٠٣) هجرية ... هناك مقولتان حول هذا المقام ، الاولى تقول أن هذا المقام شيد للفارسي (كورش) . والثانية تقول : بأنه شيد للنبي هوري الحثي ، ومنها اشتق اسم النبي هوري الذي يطلق على مدينة سيروس ، والضريح مخططه سداسي الأضلاع ، ويحتوي على طابقين ، الطابق الاول له جدران ملساء ، وركائز ذات زوايا . أما الطابق الثاني فله ست نوافذ محاطة بركائز ذات تيجان كورنثية . أما السطح المعمد فيضم زخارف تمثل خطم الاسد ، ويعلو هذين الطابقين هرم مرتفع متوج بتاج نحتت عليه رسوم أوراق الحرشوف ، وربما كان يحمل تمثالا !!.

محطات في حياتي

تأليف: مراد السباعي
تعليق: عبد المعين ملوحي

اصدر الاستاذ مراد السباعي الجزء الثاني من مذكراته الشخصية بعنوان « محطات في حياتي » بعد ان اصدر الجزء الأول منها منذ اعوام بعنوان « شيء من حياتي » فاتحف المكتبة العربية بهذين الجزءين المتكاملين .

---

* عبد المعين الملوحي : باحث من سورية ، يكتب الشعر والدراسات الادبية ، ويعنى بالترجمة والتحقيق ، وقد ترجم لمكسيم غوركي ولينين ودستويفسكي.

اول ما سرني في الكتاب اهـداء المؤلف كتابه الى زوجته الفاضلة السيدة « ام فريد » ومن عرف هذه السيدة المحترمة ــ كما اعرفها ــ وما تتميز به من أخلاق رفيعـة وحرص على زوجها ورعاية له وعناية بأولادها وصبر عجيب على ما عانته في مطلع حياتها من ضيق يشاركني حتما اعجابه بالسيدة الكريمة شكره للمؤلف على اهداء كتابه اليها .

يتميز أسلوب الاستاذ مراد السـباعي في كل ما كتب من قصص ومسرحيات ومذكرات بالعفوية والبساطة ، فانت حين تقرؤه تحسب انك الى جانب جدول يترقرق بين الاعشاب الخضر في نعومة وسكينة فانت تصغي اليه مستمتعا بنغماتـه الهادئة المطربة ، وهو عندما يكتب بهذا الاسلوب المتميز انما يحقق نظريته في كتابة الأدب التي تدعو الى العفوية اولا وتستنكر الغموض ثانيا وتؤكد الحرص على إفهام القارىء ما يريد ان يقوله الكاتب ثالثا .

جاء في ص ٧ من محطات حياتي :

« انا لا أستطيع مثلا ان أقول إنني اريد ان اكتب قصة لاجد بعد اسبوع قصة جاهزة للنشر ، والمحاولات حين تكون قسرية لا تعطي نتائج جيدة ، وانا اعرف نفسي ، فقد تمضي بضعة شهور دون ان استطيع كتابة قصة او مسرحية بفصل واحد . »

ثم يقول ص ١٦ ــ ١٧ :

« في إحدى الامسيات قرا علينا كاتب لا احب ان اذكر اسمه ــ قصة لم افهم منها اي شيء ، فسألته : لمن تكتب يا اخي ؟ . . . اذا كنت تكتب للشعب ، فالشعب لايفهمك ، واذا كنت تكتب للمثقفين والادباء فهم لا يفهمونك ايضا ، فاجاب : انا اكتب على الطريق الحديثة ، وقصتي ذات ابعاد ، وعليكم انتم ان تكتشفوا ابعادها .

فقلت له : اكتب باي طريقة شئت ، فانا لا اعترض على الطريقة ، ولكن يجب أن تكون مفهوما ليحصل التواصل بينك وبين القراء ، فالكاتب لا يكتب لنفسه ، وإنما يكتب للناس . »

ولكن هذا الاسلوب على بساطته وعفويته تنبثق من خلاله لمحات انسانية ونفسية رائعة وافكار تقدمية عميقة تتميز مثله بالبساطة والبعد عن التكلف ، وهكذا يجمع مراد بين البساطة والعمق في المبنى والمعنى معا وفي الشكل والمضمون .

يقول ص ١١ :

« فجأة خيل الي ان كل ما اراه غير حقيقي ، فالناس مجرد أشباح ، والفواكه والخضار مجرد صور ، ووقفت مذهولا امام ذلك التبدل الصاعق وهممت ان امد يدي الى تفاحة او اي شيء له جسم ووزن ، شيء ملموس ، ولكني خشيت ان اقف على الحقيقة الرهيبة المذهلة التي لم أشك اطلاقا في انها اكيدة . . .

وضعت يدي على عيني واستدرت لأخرج من السوق قبل ان افقد عقلي . . . . »

ويذكر تأييده للحرية والديمقراطية خلال الحرب العالمية الثانية ، ويعلق على تأييد اهله للنازية وهتلر ـ وكان هو المعارض الوحيد لهم ـ ص ١٣ :

« كنت لا استطيع ان اتصور كيف يضحكهم قتل آلاف الناس كل يوم . . . الا يقدرون ما يعنيه بلاغ حربي قصير يصدر عن القيادة الالمانية معلنا قصف مدينة بقنابل الطائرات ؟ . . الا يتصورون أن المئات من الاطفال والنساء والشيوخ يدفنون في بضع دقائق تحت انقاض البيوت المهدمة والمحترقة . . . فهل في هذا ما يضحك ؟ . . . ما يفرح ؟ . . . ما يدفع الى التصفيق ؟ . . . .

يا للانسان إنه لا يعرف قساوة الشر ولا يدرك فظاعة الكوارث الناتجة عنه إلا عندما يطاله الشر ويبطش به . . . . »

ويتناول بالعفوية ذاتها قضية نفسية عميقة هي ادراك الناس لجمال الحياة فيقول : ص ١٤



« وهكذا الحياة ، لا ندرك جمالها في الحاضر ادراكا كاملا ، ولكننا ندركه بشكل واضح وجميل عندما يلقي عليها الزمن وشاحه العنكبوتي ... »

ويثير الكاتب فقدان العدالـة الاجتماعية في المجتمعات الانسانية فيقول : ص ٥٠

« فقلت في نفسي : في أوروبا فنادق للكلاب ، وثمة في اجزاء اخرى من العالم أناس ينامون في العراء ، ويموتون من الجوع ، وتظل العدالة اغنية يرددها الكتاب والمفكرون كما تردد الام أمام سرير طفلها اغنية هادئة تساعده على النوم بسهولة حالما بالاشياء التي تتضمنها الكلمات . »

ومن منطلق إنكاره للظلم الاجتماعي يثيره التفاوت الطبقي بين الناس ، فالفقراء لا يزنون أكثر من ذبابة .. قال ص ٦٩

« في هذه المدينة الثرية (نيس) يشعر الفقراء امثالي بانعدام الوزن ، إنه لا يزن أكثر من ذبابة ... ولكن الاثرياء ليسوا في فرنسا وحدها ، ففي بلدنا أثرياء ايضا ، فالذين يملكون عشرات الملايين يعدون بمئات الالوف ... ولا ادري من اين هبطت عليهم هذه الثروة المفاجئة ... هل حصلوا عليها بطرق مشروعة ؟ .. لا ، بكل تأكيد .... »

ولقد دعاه إنكاره للظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي الى إنكار الحروب والى التأمل في حياة الانسان قال ص ٥٥ ــ ٥٦ :

« والسؤال الوحيد الذي كان يتردد في راسي وانا اغادر القرية (بيروج في فرنسا) أين مئات الالوف من الناس الذين عاشوا في هـذه القرية على مدى خمسة قرون . لقد كانت لهم افراحهم واحزانهم وآمال ينتظرون تحقيقها حتى اللحظات الاخيرة من حياتهم ... فماذا بقي من هذا كله ؟ . بقيت البيوت وزال الناس ، كل الاشياء اقوى من الانسان على مقاومة الزمن ... هذا المخلوق الذي يظن انه اقوى الاشياء مع انه في الحقيقة أضعفها ... »

ويستدرك الكاتب ، فيرى أن الانسان رغم هشاشته يملك ما يضمن له البقاء : ص ٥٨

« كل شيء يمكن أن يفنى بسهولة ، ما عدا الفن الذي يحمل في طبيعته نواة صلبة يستعصي على الزمن تحطيمها ...

لقد مات روسو وعشيقته ولكنهما سيبقيان في ذاكرة الناس قرونا و .. »

ولا تفوت الأستاذ السباعي نظرة الى الانظمة السياسية والاقتصادية في العالم فيرى في الاشتراكية ــ رغم ما الحقه بها أصدقاؤها من هزائم وقبل الردة الاخيرة الى الراسمالية ، الحرية والعدل والاهتمام بمصير الانسان . قال وهو يزور الاتحاد السوفياتي عام ١٩٨١ ص ٤٠ :

« لا بد للانسان عندما يشاهد هذه المظمة الا أن يعود الى تاريخ روسيا القديم بما فيه من احداث رهيبة ، ولا بد له أن يذكر الثورة الاشتراكية التي بدلت الكثير من انظمة الدول في العالم بما صدر عنها من اشعاع فكري أنار دروب الحرية امام الشعوب المغلوبة على أمرها وعلمها كيف تبنى حياتها على أسس جديدة عادلة هدفها خلق انسان جديد يحسن التفكير والعمل ويهتم بمصير الآخرين كما يهتم بمصيره ...

ان كلمة عدالة يمكن ان تجد معناها بشكل واضح وعميق في بلد كهذا البلد » فهل يسمع المرتدون !

والكاتب السباعي مؤمن بالحرية ، سعيد جداً برؤية الناس وهم يحتفلون بعيد الحرية قال ص ٥٠ ــ ٥١ :

حضرت عيد الحرية ، (في ليون) لم اذهب الى الساحة العامة حيث جرت الاحتفالات بل بقيت في البيت أسمع من بعيد دوي انفجارات الأسهم النارية وارى ضياءها يلتمع في السماء ... لقد كنت سعيداً جداً وانا اراجع في ذاكرتي ما قرأت عن الثورة . وما بذل الشعب

الفرنسي من دماء في سبيل الخلاص من العبودية والظلم ، ولكن هل ثمة حرية بلا ثمن ؟ على ان الثمن الذي دفعه الشعب الفرنسي كان غاليا جداً ، ولكنه رخيص اذا ما قيس بنتائجه الكبيرة فمشعل الحرية الذي اضاء سجن الباستيل لم يستضيء به الشعب الفرنسي وحده ، بل العالم كلــه ... »

يبدو لنا الاستاذ السباعي من خلال الفقرات التي اوردناها من كتابــه :

١ ــ انساناً ديمقراطيا ينصف الاشتراكية .
٢ ــ ينكر الحروب ومآسيها .
٣ ــ يطالب بالعدالة الاجتماعية .
٤ ــ يشجب التفاوت الطبقي .
٥ ــ يحب الحرية ويدعو اليها .

وانتماؤه لهذا المثل العليا ليس انتماء حزبياً ولكنه انتماء فكري خالص . فالسباعي لم ينضم في حياته الى حزب من الاحزاب ــ فيما اعلم ــ بل انه حين كان اخوه الاكبر زعيم حزب في حمص لم ينضم الى حزب أخيه بل لم يشارك في نشاطه ، وفي اعتقادي ان خير الانتماء ما كان فكرياً وعاطفياً فهو ارسخ بناء وأكثر بقاء من الانتماء الحزبي فنحن نرى ان كثيراً من الذين ينتمون الى الاحــزاب ينتمون اليها سياسياً وانتهازيا ولكنهم قل ان ينتموا اليها فكريا وعاطفياً .

وتبرز في كتاب السباعي الى جانب هذه النواحي الفكرية والتقدمية كثير من الملامح الشعرية المؤثرة ، فهو عنــد موت قريبه المرحوم طارق الشهابي يغدو شاعراً فيصف موته وصفاً مأساويا ، ولا سيما عندما يذكر عثوره على علبة التنك التي اخفاها طارق في تجويفة شجرة استعداداً للصيد . قال ص ١١ :

« بعد مرور عام على وفاة طارق حملت عدة الصيد وانطلقت الى

العاصي ، وكنت في حالة نفسية طيبة ، ونجاة لمحت علبة التنك الصغيرة التي وضعها طارق في تجويفة الشجرة على ان يعود في الغد الى استعمالها.

لا احد يصدق انني كدت اقع على الارض من شدة الصدمة ، دون ما وعي انطلقت من فمي صيحة الم وقلت في نفسي : اهذه هي الحياة ؟ آمال تجري امامنا وموت يلاحقنا ... »

بل نحن نجد في كتابته احياناً روح الانشاء وان لم نجد الفاظه ص : ٦٥ على سبيل المثال .

المرأة في « محطات في حياتي »

والمرأة في « محطات في حياتي » دور غير قليل قال ص ٣٥ :

« ما اجمل ان يجد رجل مثلي في الستين من العمر من يرتبط معها بعلاقة شبيهة بالحب ، تعيد اليه ما غبر من شبابه فتنفتح نفسه من جديد بعد ذبول طويل » .

وهذه المرأة الروسية واسمها « ليدا » تلقاه في حمص حين كان زوجها يعمل خبيراً فيها ولكن الشيخ مراراً يتردد في حبه بين الانسان الشرقي المحافظ والرجل الغربي المغامر ثم يتغلب عليه الشرقي قال ص ٣٨ :

« لم يكن ثمة ما يدعو الى الكلام ... وقف كلانا صامتاً ينظر الى الآخر ثم اقتربت مني ووضعت يدها على كتفي وقالت والدموع تملأ عينيها : ارجو ان اراك في بلدي ... وهكذا كان اللقاء الاخير بيني وبينها » ثم تلقاه في موسكو بعد ان عادت الى روسيا وتحرك الشيخ قليلا : قال ص : ٤٢ .

« فجاة سمعت صوتاً نسائياً يناديني باسمي ورايت ليدا نفيلوفا تقبل نحوي مسرعة ، وبيدها ورود حمراء ... وكان بيننا عناق حار وقبلات متبادلة » .

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا رغماً عنا :

ـ اذا كان مراد وهو في الستين محباً ومحبوباً في آن واحد فكيف كان اذا في العشرين ؟!

وينقل الينا السباعي نفسه حبه للمراة كما يراها الآن وهو شيخ وقور لا كما كان يراها وهو شاب جميل غض الإهاب فيقول ص ٤٧ :

« احببت المراة فناضلت في سبيل تحريرها من واقعها السيء فرحت ادافع عنها ، احاول رفع الحجاب عن وجهها ، وان اخرجها من سجنها القديم ، وان اضيء حياتها بالحرية .. ان اجعلها عضواً فاعلا يشارك الرجل في بناء مجتمع متطور ، وامتد بي العمر فرايتها كما اردتها ان تكون في شبابي . طليقة من قيودها الموروثة ، لها رايها في ان تعيش حياتها على الشكل الذي تريد » .

اول امراة ترفع حجابها في حمص عام ١٨٧٠

وينقل الينا الاستاذ السباعي خبراً اجتماعياً مذهلا ، ذلك ان جدته كانت اول امراة ترفع حجابها في حمص قال ص ١٠ :

« أنا لا اذكر اني رايتها محجبة مع انني عشت معها حتى وفاتها عام ١٩٤٢ ، لقد تعرضت لضغط الاهل وسمعت الكثير من شتائم الناس ولكنها لم تكن تحفل بما كانت تسمع وظلت ماضية فيما كانت تعتقد انه صواب ، متحدية المجتمع ، واي مجتمع ؟.. المجتمع الذي لم يكن يغفر للمراة ان تظهر كفيها امام الرجال » .

وهنا تعلل هذه المراة الجريئة سبب رفعها للحجاب ، وهي في الاربعين عمرها عام ١٨٧٠ فتقول هذا السبب الحضاري التقدمي المذهل :

« وخطر لي ان اسالها ذات يوم : لماذا تخالفين نساء عصرك . فلا تضعين حجاباً على وجهك ؟ فاجابت ببساطة :

ـ لقد خلق الله الدنيا بيضاء ، فلماذا يفرض علينا الرجال ان نراها سوداء ؟

اليس في هذه المرأة الجريئة ، وفي جوابها المحكم ما يدعــو الاتحاد النسائي الى الاعجاب بها وتكريم ذكراها ؟

لقد خلعت هذه المرأة المسلمة والعجيبة الحجاب في القرن التاسع عشر وقبل دعوة قاسم امين ، وخلعته في زمن كانت فيه كل نساء الاقطار العربية يضعن الحجاب حتى النساء المسيحيات . واظن ان هذه الجدة الواعية الثائرة قد تركت نصيباً غير قليل من عقلها وثورتها الجامحة في دماء حفيدها مراد .

حمص في مذكرات السباعي

اثنان من اهل حمص الادباء بلغا الذروة في حبها وتخليدها في ادبهما :

اما الاول فهو نسيب عريضة الذي تحسر ان حمص تسكن فيه ، وان كان هو لا يسكن فيها ، بعد غربته عنها ، وان حجــارتها الســود تجري في شرايينه واوردته مع دمه ولا سيما في قصيدته الرائعة « يا حمص يا أم الحجار السود » .

وأما الثاني فهو مراد السباعي في ما كتب من قصة ومسرحية وأدب ذاتي : قال ص ٤٨ :

« أحببت مدينتي حمص ، وكان لهذا الحب الاثر الكبير فيما كتبت ، فلم أترك فيها شيئاً رأته عيناي ولم يسجله قلمي ، وهي ما زالت حتى الآن ، وستظل حتى الموت تعيش في نفسي كذكريات حلوة وفي خاطري كواقع جميل ، وما اذكر انني ابتعدت عنها يوماً واحداً الا وشــعرت بالحنين يشدني اليها ويستعجلني في العودة » .

ويعلق في الصفحة نفسها على ما كتب فيقول :

« ابدا في كل حياتي ، في كل ما كتبت لم اكن منفصلا عن مجتمعي ، اراه بعين المواطن المحب لبلده فيسعى لتصحيح الخطأ في اوضاعه وينشد الصيغة الاحسن والاكمل في تكوينه » .

وبيلغ ذروة حبه لبلده حين يقارن ما رآه في ديار الغرب من تقدم ، وما يراه فيه من تخلف ، واعتذر لاني مضطر الى ابداء كلمته كاملة ، فقد حاولت اختصارها فلم استطع .. ص ٦٢ ــ ٦٣ :

عندما عدت الى بلدي شعرت بفرحة العودة ولكن ثمة اشياء تنغص علي تلك الفرحة ، بل وتجعلني أشعر بالاسف ، لقد ظهر لي التخلف الذي نحن عليه بصورة اوضح ؛ فأين نحن ؟ وأين هم ؟ فالمسافة في جميع المجالات بعيدة جدا ، في السلوكية النظيفة ، في احترام حرية الآخرين ، في التقيد بالنظام ، في الصدق في المعاملة في كل شيء ...

على الرغم من كل شيء فستظل حمص بنظري محبوبة ... فما الذي يجعلني احبها ؟ ... ليس جمالها بكل تأكيد ، وما كان الوطن يحب لجماله ، ثمة ماهو اعمق ، انه ادراك الانسان لوجوده عند بداية وعيه ، للمكان الذي وجد فيه ، هنا وجدت وهذا مكاني في عالم لا أعرف فيه مكانا آخر ... ويتاصل حب المكان مع الاستمرار في الاقامة فيه حتى يصبح كل ما حولنا ، وكأنه جزء منا ، ولولا المجاعات أو الضغوط السياسية غير المحتملة لما كانت الهجرات والنزوحات ، وحين نقاتل الغزاة لا نقاتل من اجل الحرية ، بل من اجل المكان ، فلا حرية بلا مكان ، فارتباط الحرية بالمكان كارتباط الروح بالجسد ... والوطن بالناس ، بالاهل بالاصدقاء ... »

أرأيتم هذا التحليل النفسي الدقيق لاسباب حب السباعي لبلده حمص ، رغم ما فيها من منغصات ، ولنهرها العاصي الذي قضى نصف حياته ، على أقل تقدير ، على ضفافه يصطاد الاسماك والافكار في آن واحد ...

ولكن هذا الحمصي الاصيل لا ينسى انه عربي أصيل ، واليكم هذه اللفتة الوطنية الرائعة ، وهو يرى كتابة عربية في مدينة (نيس) ص٧٠:

« لقد سرني جدا أن أشاهد على احدى البنايات لوحة كتب عليها

(البنك العربي السعودي) ، ولم يسر لي ان يكون في (نيس) بنك عربي ، ولكن الذي سرني الخط العربي ، اللغة العربية التي ردتني الى بلادي التي تخيلتها أو عدت اليها في لمحة سريعة جميلة ... »

كلمة الختام

قد يتهمني بعض الناس فيقولون : اني اطلت التعليق على « محطات في حياتي » ، وليس ذلك كذلك ، بل اني اغفلت كثيراً من الجوانب المنيرة التي تستحق التنويه في الكتاب والتي سجلتها على هامشه .

وخلاصة كل ما تقدم انك اذا اردت ان تقرأ كتابا يجمع عصارة حياة مديدة عاشها انسان واع بكل اعماقها والوانها ، وخلاصة تجربة طويلة وعميقة للناس والشعوب والطبيعة وصفوة آراء عقل ناضج ، وعواطف قلب كبير فعليك بقراءة (محطات في حياتي) وستعيش ساعات حلوة ممتعة في صحبة هذا الانسان الذي سبق ان قلت عنه : انه طفل صغير واديب كبير .

تحية للانسان الطيب ، والاديب المبدع والحمصي الاصيل والى اللقاء في رحلات أخرى مع هذا الصديق العزيز .

★ ★ ★

الفاصلة النقدية

عبد القادر ربيعة

ان النهضة الادبية التي تبلورت في الستينات من منذ القرن ، كانت مع الاسف تفتقر الى النقد المنهجي الذي يواكبها ويسلط الضوء على حقيقتها ، وابراز مافيها من خصائص ابداعية ، قد تجاوزت ربما مرحلة طويلة من الرتابة والتقليد في الاشكال والاساليب الادبية . ولا ننكر انه كان هنالك نوع من النقد يترافق مع الانتاج الادبي لهاتيك النهضة ،

* عبد القادر ربيعة : اديب من سورية ، يكتب القصة القصيرة ويهتم بالموسيقا ، ينشر منذ الستينات في الدوريات المحلية والعربية .

الا ان هذا النقد كان في غالب الاحيان نقدا مزاجيا وتقيميا ، يعتمد على انطباعات الناقد النفسية بدون معايير نقدية دقيقة ، لكن دون ان يخلو الأمر من معيار نقدي كان شائعا جدا ومريحا لكثير من النقاد والادباء ، ألا وهو المعيار النقدي السياسي الذي يضغط على العمل الادبي من زاوية سياسية تبدو عسفية في معظم الحالات لانها ترمي جانبا العناصر الابداعية في الشكل والاسلوب ، مستعيضة عنها بالفكرة السياسية المباشرة ، وبدراسة محدودة للشخصيات الادبية النمطية على اساس مفهوم الطبقات الاجتماعية وتقاطع مصالحها .

ولعل هذا البؤس النقدي قد اثر تأثيرا سلبيا على الانتاج الادبي لانه في النهاية أدى الى ضياع فن اللعبة الادبية التي تختلف في أشكالها عن اللعبة السياسية في اطارها المفهومي ولقد تورط في هذه المغالطة العديد من الادباء والنقاد البارزين في الاوساط الادبية والجامعية من ذوي الشهرة الواسعة ، وكانوا جميعا يترددون بين ما يمليه عليهم مزاجهم الشخصي وما تمليه عليهم معتقداتهم السياسية . وكنتيجة لما تقدم فقد ضاعت المواهب الشابة التي كانت لديها الامكانية للتطور والنضج واحترفت بفعل المغالطات النقدية التي اتجهت بهم الى اهداف سهلة المنال ، ولا تكلف الكاتب عناء البحث عن شكل أمثل في الفكرة والاسلوب، بل تركته يتابع مسيرته الادبية بشكل مجاني على حساب عناصر الابداع التي يفترض أنه سيكتشفها عبر التجربة الفنية المريرة .

اما النقد بمفهومه الاحترافي المنفصل عن المزاج الشخصي والعسف الايديولوجي فقد بقي منحسرا خلف الضباب النقدي الآنف الذكر . واذا صح هذا الواقع الذي نرى انه مازال قائما حتى هذا الوقت فلا بد لنا من تحويل انظارنا الى النقد الادبي الجديد الذي اخذ يتكون بعيدا عما سبقه من البؤس النقدي ، منطلقا من المفاهيم التراثية النقدية ، بل ومن اشباه المفاهيم على حد قول الدكتور « عبد الكريم حسن » ، وضرورة ربط هذه المفاهيم بالفكر النقدي الاوروبي المعاصر . وقد يكون هو بالذات من أهم الاشخاص الذين اخذوا على عاتقهم هذه المهمة ، مبتدئا

بطرح النظرة الفردية المزاجية للناقد ، كذلك العسف الايديولوجي ، لكي ينأى بالنقد عن كل السلبيات ويجعل منه حرفة مستقلة تقوم على اسس منهجية تتعامل مع المنقود بجدية وحصانة وهو يقدم تعريفا مبدئيا لهذا الاتجاه في كتابه الاخير « المنهج الموضوعي » فيقول :

« اذا كان الادب بحثا فان النقد بحث عن هذا البحث » . وقد يكون في هذه العبارة من العمومية مالا يدعنا نمسك بالفكرة الدقيقة من ورائها. لكن يتضح لنا من المسيرة النقدية لعبد الكريم حسن ، ومن خلال الدراسات التي كتبها عن ادونيس والقاسم والسياب ، أن البحث عن البحث يسير عبر مهمات معقدة لكشف الحياة الروحية والفنية لهؤلاء الشعراء ولاعمالهم الشعرية ، بل والفكر الفلسفي والسياسي عندهم ؛ اي ان النقد لم يعد خبرا صحفيا أو احصاء ادبيا Bibliography .

وقد يكون لمناهج النقد الادبي الحديث من النتائج الفضائحية التي قد تنسق عددا كبيرا من الادباء ذوي الشهرة الواسعة ، الذين حققوا اللمعان والنعمة الوفيرة على اساس من التوهمات الجوفاء والفهم السياسي الاخرق ، متواكلين على نقد ساذج مقابل أدب ساذج !! يعجز عن تأسيس ارض صلبة للاجيال القادمة لانها بالضبط لا تترك لهم تقاليد لاصول اللعبة الادبية المعاصرة . وان من ينظر الى مناهج النقد في الغرب سوف يكتشف انها في سباق مع الادب نفسه ، وان النقد لم يعد شطارة ولا تحزبا وابعد ما يكون عن الانطباع السطحي ، بل تعددت مناهجه ودخلت على مفهومه العام معارف كثيرة مثل ثقافات الشعوب والاجناس وفقه اللغة والدراسات الالسنية الحديثة وعناصر اخرى وما سيأتي به البحث المستمر . وهذا ليس تعقيدا مصطنعا لان العمل الادبي يحتوي على هذه المعارف على تنوعها وتعقيداتها . ويمكننا ان نلحظ ذلك في بلدنا من النشاط النقدي المنهجي الذي يكرس فيه عبد الكريم حسن لإرساء قواعده على اساس تراثي يتفاعل مع التطورات النقدية المعاصرة في الغرب . وان هذا الانفتاح النقدي الجديد لا ينحصر في اتجاه واحد وحيد . فهو بعد أن ارسى قواعد المدرسة البنيوية في النقد الادبي

المنهجي ، نراه بعد ذلك يتابع تفاعلاته مع المناهج النقدية المعاصرة بكـل ابتكاراتها في هذا الاتجاه أو ذاك فقدم لنا مفاجاته الاخيرة في كتابه «المنهج الموضوعي» الذي يبحث فيه الاسس الفكرية لمنهج معاصر ولواحد من اهم النقاد في الغرب وهو « جان بيير ريشار » والجماعة التي تفكر بنفس طريقته النقدية . هذا المنهج الجديد الذي لا يقل اهمية عن المنهج البنيوي اللذي ارسى قواعده الدكتور « عبد الكريم حسن » في قطرنا قبل اي انسـان آخـر .

... وفي تطوره الاخير هذا قدم دراسة لمنهج « ريشار » الموضوعي، ململما اشتاته هذا المنهج ولاول مرة حتى في فرنسا بلد الناقد نفسـه !! وذلك من خلال دراسة القواعد والاسس التي يقوم عليها هذا المنهج عند « ريشار » ومصادره بشكل عام، متتبعا أثر هذا المنهج من خلال الدراسات والمحاضرات والاحاديث التلفزيونية والتطبيقات النقدية « لجان بيير ريشار » واقرانه من الموضوعيين . وفي اطار هذا التعقب يأتي البحث عن مصادر هذا المنهج على تعددها وتشعبها الامر الذي لم يفعله « ريشار » نفسـه . اذن فهو من الناحية العملية سبق نقدي عالمي !!.

... ولقد جاء الكتاب اكثر من تجميع لاشلاء هذا المنهج المبعثر بين الاعمال الادبية والنقدية والدراسات الفلسفية ، فقد ساهم الكاتب في صياغته بشكل أساسي عبر البحث العميق عن اصوله الفلسفية والنقدية لدرجة يجد معها المرء انه من الناحية العملية هو صاحب المنهج بصيفته المتكاملة ، لانه اخذ على عاتقه المهمة الاصعب وهي ربط العناصر العديدة المعقدة التي يتكون منها . ويكتشف القارىء هذه المسألة بسهولة من خلال الجهد الجبار الذي قـام به المؤلف في متابعـة ادق المصادر على تشعبها واشكاليتها ، واستخراج ما فيها من المفاهيم النقدية المجردة ، عبـر فلسـفة « باشلار وهوسرل وسارتر » ، محاولا الاهتداء الى الخط الفكري للمنهج الموضوعي الذي يصل بين هذه الفلسفات المتباينة في اصولها وفي طريقة تفسيرها للعالم . وهذه المهمة الصعبة ، هي ليست صعبة على « ريشار » نفسـه لانه لم يفكر بجمع عناصر منهجة في كتاب مستقل ، بل نجد ان « عبد الكريم حسن » هو من اخذ على عاتقه هذه المهمة النبيلة.

ويتابع كذلك المصادرة النقدية للمنهج الريشاري التي هي في الحقيقة اكثر تشعبا وتباينا في طريقة تفكيرها . وهذه المصادر يبحث عنها « عبد الكريم » عند « ريشار » وأقرانه من النقاد الموضوعيين وفي مصادرهم المتعددة . وقد يكون من الاجدى للقارىء الرجوع الى الكتاب نفسه ليتابع معه تكوين هذا المنهج النقدي بشكل شامل ومهما كان دقيقا ومتغيرا ؛ لدرجة يمكن معها القول ان هذا البحث على اتساعه يشكل مدخلا لأكثر من بحث يساهم في شرح هذا المنهج الضخم والقاء المزيد من الضوء على مصادره وطريقة تمفصل هذه المصادر في الموضوع الادبي نفسه . او بعبارة اخرى لزوم ايضاح بعض النقاط الاشكالية في هذا المنهج والتي لا يستطيع احد أن يزعم بأنها يمكن أن تنتهي في كتاب واحد .

.. لذا فاننا سنقف عند نقطة مهمة من هذه النقاط الاشكالية لكي نصل الى وضوح اكثر بهذا الخصوص . ولنبدأ من العنوان نفسه ؛ تلك المشكلة التي تنبه اليها الكاتب مسبقا وأفرد لها هامشا كبيرا ، يسرد فيه تعدد وجهات النظر في ترجمة العنوان وسبب اختياره لواحدة منها .

.. ويبدأ هذا الاشكال تحديدا من الكلمة العربية الأمثل لترجمة الكلمة الفرنسية «Thématique» والتي ترجمها المؤلف بكلمة «موضوعي» ويبيّن أن البعض يفضل كلمة موضوعي أو مواضيعي أو موضوعاتي . ولكن عذرا من المؤلف فان كلمة موضوعي تجد لها تفسيرات في القواميس مختلفة عن القصد الريشاري . وفي أساليب المخاطبة الفكرية الشائعة تستعمل بمعنى « حيادي » أو « منطقي » . وقد يكون هذا المعنى رغم شيوعه نوعا من الخطأ الدارج . وان كلمة مواضيعي يفهم منها انه ذو مواضيع متعددة . وأما كلمة « موضوعي » فلا يفهم منها شيء . وتبقى كلمة « موضوعاتي » على قلة استعمالها هي الانسب والاكثر دقة بالنسبة لمقاصد المؤلف ؛ اي انه ذو علاقة بالموضوع فهو موضوعاتي .

.. فمن المعروف ان المصطلح اليوناني «THEME» يدل على موضوع الكلام او الفكرة الموسيقية الأساسية ، لكنه مع ذلك قد شاع كمصطلح موسيقي أكثر منه كمصطلح ادبي وهو مايزال منذ قرون يدرس في مجال

قواعد التاليف الموسيقي كبنية أساسية تقوم على التفاعلات والمصاحبات على أساس مفهوم تعدد الصوتية «Polyphony» لدرجة نسي معها الناس انه يدل أيضا على موضوع الكلام . واذا تتبعنا هذا المصطلح من خلال مدلولاته الموسيقية فسوف نكتشف أن « ريشار » لم يقف عند مفهومه الأدبي الذي ينحصر في الموضوع وليس اكثر ، بل استخلصه كمفهوم موسيقي مجرد ليسقطه على الأدب بطريقته الخاصة . أو لعله الحلم الريشاري في خلق أدب متعدد الصوتية .

... ولنحاول اجراء المقارنة الدقيقة لما يعنيه هذا المصطلح في عالم التاليف الموسيقي ومن ثم مقابلته مع التعرف الريشاري له .

THIME

هذه الكلمة تعني في التاليف الموسيقي ما يلي :

« مجموعة من النغمات ذات نظام مقامي وايقاعي تسمح بتشكيل مجموعة من التفاعلات حولها على أساس مبدأ تعدد الصوتية بكل أساليبها الأفقية والرأسية ، ضمن حرية تامة في الضغوط الايقاعية والمقامية على قواعد القرابات والنقلات المتفاعلة مع هذه البنية الأولية لتكون في النهاية العمل الموسيقي في كليته .

... واليك تعريف « جان بيير ريشار » كما أورده المؤلف :

« الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس او ديناميكية داخلية أو شيءثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد » .

ثم يتقدم المؤلف للبحث عن تعريفات مماثلة لتعريف « ريشار » للموضوع في عبارة « مارسيل بروست » :

ان أدنى رغبة فينا وان لم تك أكثر من عنصر وحيد ، قابلة في ذاتها لكل العلامات الموسيقية الأساسية التي تقوم عليها حياتنا .

.. ويستطرد المؤلف لكي يوضح الكيفية التي يتم فيها تشكل الموضوع وانتشاره عبر أسلوب العلاقة والتمفصل بين العناصر الادبية

او الموسيقية التي تدخل في صلب الموضوع بشكل سري لتعطيه امتداد الروح الا وهو «Motif» او الرقعة اللحنية القصيرة ذات الحيوية العالية في مسالة الانسجام ، ينسجها المؤلف عادة من اجل التفاعل مع الموضوع الاساسي وهي ما ترجمه المؤلف بـ « الترسيمات » .

... فهل كان ريشار يقصد الهرب بقواعد التاليف الموسيقي ذات الابعاد الجمالية الرفيعة الى عالم الادب ، كي يخلصها من منطق حاسة السمع الوحيدة القرن ؟ . او ليس الادب وفقا لمنطق الحواس هو اكثر حيوية وحرية ذهنية ، ويفسح مجالا ارحب للتصورات الانسانية ؟!

.. ونكتشف في مصادر النقد الريشاري جنوحا باتجاه انشطة انسانية اخرى ، غير الموسيقى ، مثل البنائية المعمارية التي تتم فيها المحالة للمفهوم الروحي للادب في تراكيب شكلية معمارية في عمق العمل الادبي نفسه .

... ويعتبر « جان روسيه » عن الاسلوب الأمثل لاكتشاف قيمة العمل الأدبي من خلال « ما تشي به بنيته الشكلية » وهذا مفهوم نقدي قديم يعود الى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، حينما استعمل الفنان الهولندي موندريان مفهوم البنائية المعمارية في الفن التشكيلي ، الأمر الذي يظهر بوضوح ان هذا المنهج يضرب جذوره عميقا في تاريخ الثقافة الأوروبية .

واستطرادا يحدد « جورج پوليه » فكرته عن المنهج الموضوعي في مفهوم العلاقة بين الموضوع والترسيمات ، فيرى ان قيمة اي موضوع تتحدد اصلا من قدرته على التفاعل والتمفصل فيما بين الموضوعات التي تساهم في بناء العمل الادبي ومن خلال علاقة الواحد منها بالاخر ، ويلخص « ريشار » هذا المفهوم بقوله :

« فالموضوعات تميل الى ان تنتظم كما يحدث في البنى الحية ، وانها تترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن افضل توازن ممكن .

... وفي النهاية ماالذي يعنيه هذا الالحاح الشديد على القيم الشكلية البحتة التي تنتظم «العمل الادبي» ؟ . هل يعني ان « ريشار » يبحث عن قوانين ظاهراتية للأدب ؟ . أليست هذه المفاهيم البنائية التي عالجها المؤلف هي في لغة الفلسفة نوع من القوانين او الانظمة الظاهراتية التي تتحكم في البنية الادبية . أو هي امنية « هوسرل » الذي هو أحد المصادر الفلسفية للمنهج الموضوعي .... ان المؤلف قد كشف عن امنية « هوسرل » في كتابة الفلسفة بلغة الارقام ، وهنا يتحول مفهوم القيمة الجمالية الى قانون بلا ادنى ارتياب . وهذا الا يثير الاستغراب فينا ، لانه تقليد قديم موروث من عالم الجمال الكلاسيكي الذي يبحث دوما عن انظمة قبلية صارمة تتحكم في بناء الفنون والآداب . فهل تحقق حلم « هوسرل » ولونسبيا . لكن يبدو أن مايصبو اليه « هوسرل » لايمكن ان يتحقق كليا في الادب لانه كان يريد ان يرتفع بكل شيء الى مستوى القانون المجرد عن الاهواء الانسانية والنزعات النفسية . ولذا فقد كان المؤلف محقا حينما ربط بين « هوسرل » و « هيوم » ، لان « هيوم » وأن كان يفكر بالقوانين بعيدا عن علم النفس وكل ضروب الميتافيزياء ، الا انه كان في الاصل يرتاب في هذه القوانين لانها تقع مبدئيا تحت ضغط الحواس مما يجعلها عرضة للشك والريبة ... ومع ذلك فان ضغط الحواس في الفنون والاداب أمر لامفر منه ، بل هو ملازم لها وان كان في غير صالح « هوسرل » . وانه في النهاية علينا ان نفهم هذا التدخل بطريقة ايجابية غير طريقة « هيوم » او « هوسرل » ، اذ لايمكننا ان ننكر ان المفاهيم الجمالية المجردة عند « ريشار » او غيره ، تقوم اصلا على الترابط البنائي ، لمجموعة من الانظمة تتقمص الافكار والصور الادبية على اساس التناغم والتناظر والمجاورة وغيرها من هذه القيم المعروفة ... وهذا القيم تذهب بنا في النهاية الى الاعلان عن الارتياح والانسجام،وهذه مسائل نفسية بالتحديد. ولعل اول من تنبه في التاريخ الى اهميتها هو « ارسطو » بالذات في مفهوم « التطهير » الذي كان يرى انه ينبثق عن روح الانسان في المقابلة بين الفعل وصورته الدرامية ، وما يعني هذا التطهير الروحي في زمننا غير التطهير النفساني . ومن هذا المدخل نجد ان علم النفس يدخل الى الاداب

والفنون بطريقة أسهل من الطريقة التي يدخل فيها عن طريق « هوسرل » و « هيـوم » .

.. كما يمكن للمفهوم النفسي أن يدخل الى المفاهيـم النقديـة الريشارية بحرية اكثر في مفهوم « باشلار » الارتجاعي الى العناصر الاربعة التي هي المعين للروح والنفس ، وهذا المفهوم النفساني يشكل هو بنفس الوقت مسألةظاهراتيةبدائية تعود الىالزمنالجنيني للعقل البشري .... وبصورة اخرى كانت تعكس مفهوم الروح في رموز مادية . فاذا كان الماء كما يقول المؤلف هو رمز للطهارة فمن أين يأتي مفهوم الطهارة ان لم يك من الروح ، تلـك الـروح التي لا سبيل امامها للافصاح عـن ذاتها الا في العنصر النفسي الذي يتراءى في الفن على شكل نزعات نفسـية محضـة . وبالتالي فاننا نجد ان التعارض يتلاشى بين المفاهيم الجمالية الصرف وبين الحياة النفسية . ثم تصبح هذه الحياة النفسية المحـرك الاجتمـاعي الداخلي للانسان ، او قد تلبس لبوسا فلسفيا على شكل اعلانات وجودية فلسـفية كالاعلان عن حق الاختيار كذلك الوعي المستمر على شكل توتر بين البداية والنهاية .

... اذن ان النظام المجرد للموضوع والذي يريد له المؤلف ان تنبعث فيه مسائل الوجود والروح والرغبة ، كل هذه المسائل ليست سـوى تحصيل حاصل في الادب لأنه يتخذ الانسان مادته الاساسية ، وان لم يك الانسان بمفهومه العضوي فيمكن ان تكون نظرة هذا الانسان للوجود عبر مجموعة من النظم الجمالية وغير الجمالية . لذا فان اي تعارض يظهر للمرء انما هو تعارض مزيف . وان الوحدة الجوهرية هي المسيطرة في النهاية .

... ان الالحاح على هندسة الموضوع والعناصر البنائية المكونة له يجب الا تغرر بنا ، اي لاتقودنا الى فهم الموضوع على انه وحده الذي يشكل جوهر العمل الادبي . بل يشترط اساسا فهم هذه البنية من خلال التفاعلات الصغيرة التي تحدد ديناميكيتها ، وهذا عبر الترسيمات

وعبر مسائل اكثر دقة في تقطيع الكلمات التي تساعد الموضوع على النمو من خلال نمو الالفاظ وتوليداتها . واذا كان من الناحية المبدئية ان الكلمة لاتنفذ الا من خلال القواعد الصارمة لها في اللغة ، فيجب أن تنفذ سليمةمتحررة من هذه القواعد لان مهمتها الاساسية هي في خلق اشكال جديدة للمضامين الادبية . وهذا ما يسميه المؤلف بـ « شكل المضمون » الذي هو لاشك مفهوم نقدي جديد ، لكنه كان موجودا دوما في عبقرية الاديب الاسلوبية التي تتناول مثل هذا الامر بدهيا . وقد يكون « مارسيل بروست » فذا عظيما اذ يرى ان الاسلوب هو نوع من الرؤيا عند الكاتب . أليس الاسلوب هو الخيط الضام للصور الشعرية والعبارات التي تنظم فيها هذه الصور ؟ لذا فقد يكون الاسلوب الذي يولد في زمن الاديب نفسه هو الذي يحدد الفهم الزماني والمكاني لتقطيع العبارات والجمل ، وما يمكن أن تشف عنه مساحات شعورية فيما وراء المضمون واشكاله . ومن هنا نجد أن « ريشار » على حق في أن شكل الاسلوب وشكل المضمون يجب أن يكرس له ابحاث نقدية منهجية تبرز المعيار الدقيق للكلمة في اضاءة المضمون . وعذرا من المؤلف فانه قد اختصر هذه المسالة الابداعية الخطيرة في اربع صفحات ، ودون امثلة تطبيقية نقدية توضح هذه المسالة او تساعد على ارساء مفهوم تطبيقي لها .

... وفي نقد المنهج الموضوعي الذي عاب عليه مؤلفه انه يتعامل مع الموضوع اكثر مما يتعامل مع العالم الخارجي ، عكس المذهب البنيوي الذي تأتي قوته من الخارج . وقد يكون هذا قولا لاجدال فيه ، لكنه لا يشكل عيبا فكريا . لاننا قد نجد في هذه المدرسة ما لا نجده في مدرسة اخرى . فربما يكون هذا الامر هو الضروري بعينها او ما نسميه «سيئات المهنة » . فقد جاءت المناهج النقدية والجمالية عبر التاريخ مكملة لبعضها البعض ، دون أن تفقد خصائصها الذاتية . ثم ان طبيعة المنهج الموضوعي كما يعرضه المؤلف ، لا يمكن ان يجد نفسه الا من داخل الموضوع الادبي وهو في أصل تركيبه قد بني على هـذا الاساس . كما لا يمكننا ان نعتبر وجود اكثر من منهج نقدي الا انعكاسا لتمدد الاشكال الابداعية . ومن أين تتركب ذهنية النقد ان لم يك من تنوع العالم

المحسوس للاساليب الادبية . وبالتالي فان تعدد الاساليب والاشكال سوف ينجم عنه بالضرورة تعدد المناهج النقدية وضمن علاقة من الحرية والتكاملية .

.. وفي نهاية هذه الدراسة المتواضعة نرى انه لايمكننا ان نقدم للمنهج الموضوعي اي شيء الا على حساب الجهد العظيم الذي قام به المؤلف ، لذا فيكون من الافضل للقارىء الرجوع الى الكتاب نفسه .

.. واخيرا لابد لنا من التعرض لمسالة هي في الحقيقة على هامش هذا الكتاب . فالدكتور « عبد الكريم حسن » يقدم مؤلفه على انه منهج نقدي فحسب . ولكن القارىء سوف يجد فيه منهجا جماليا معاصرا . اقول معاصرا لانه لايقف عند حدود المقولات الفلسفية الجمالية البحتة كما في علم الجمال الكلاسيكي ، بل ينطلق من مقولات الوعي الفلسفي باتجاه التطبيق العملي للنقد الادبي . وهذا يعيد الى اذهاننا ذرائعية « شيلر » المعرفية دون ان نجد اشارة من » ريشار « او من المؤلف الى هذا التشابه . ويمكن التثبت من صحة هذه الفكرة من ان « يشار » كان يجد القيمة الاساسية للمفهوم الفلسفي والنفساني فيما يمكن الاستفادة منه في النقد التطبيقي للاعمال الادبية . وهذا يبدو بوضوح في فصل « پول ايلوار » الذي يظهر الفهم العملياتي لمجموعة من القيم الفكرية المجردة . وان الامر الغريب والرائع في هذا المنهج انه على عظمته وتعقيداته الفكرية نجد ان له طابعا تعليميا بالنسبة للادباء والنقاد معا . وهذا مايجعل المفهوم النقدي مفيدا وعملياتيا وانسانيا على طريقة« شيلر» كما اسلفنا وبخاصة في عالمنا العربي ، لان الحداثة عندنا كما يعرف الجميع تكتنفها الشكوك والاوهام والريب .

★ ★ ★

علم الموسيقى والغناء
عند اخوان الصفا

هشام عدرة

خلافا لبعض المصادر وتأكيداً لبعضها الآخر ، فان نشوء حركة اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، قد تم في النصف الثاني من المئة الثانية للهجرة ، او بشيء من التقريب في مستهل هذا النصف ، ثم تطورت واستمرت جماعة ومذهباً وتأثيراً في الفكر الاسلامي والعالمي . وما تزال رسائلها الاثنتان والخمسون

* هشام عدرة : صحفي وكاتب من القطر العربي السوري ، له العديد من الاسهامات في الدوريات المحلية والعربية .

مرجعا فكريا ثرا للعلوم العقلية والفلسفية والروحية والنفسية وقد اشتمل مذهبهم على شتى العلوم العقلية والسياسية .

ومنها فن الغناء والموسيقى ، وتعتبر رسائلهم مجموعة آراء ومبدعات، آية في الابتكار والتأثر بالحضارات الانسانية الاخرى ، فهم علماء في حقول الفكر وفقهاء في حدائق الروح، فلاسفة في حرم الالباب ، فسبقوا بذلك غيرهم من علماء العربية والعالمية قدموا افكارهم وآراهم الى الانسان بطريقة جدلية ـ منطقية تناسب كل زمان ومكان،ويكاد يستلهمها كل عقل يتوخى المنهجية فيما يكتب .

واذا كانت البصرة ، وفي حدود دقيقة قد شهدت الاشراقة الاولى من رسائلهم ، فانهم جماعة ومذهبا ، قد استوطنوا كل اقليم في الديار الاسلامية وهزّوا كل عقل ، وأيقظوا كل فكرة لحقيقة العلوم الكونية والانسانية ، وبخاصة الاسلامية واليونانية ...(١)

تقديم البحث :

يعتبر العرب من أقدم الامم واعرقها في معرفة الغناء وممارسته والتفنن به انواعاً وانشاداً واصولا . فالعرب ـ بحكم بيئتهم ان في جنوبي جزيرتهم حيث الحضارات الزاهية ، أو في شمالها حيث الحياة القبلية المنظمة ـ أمة ذات بسطة في العيش ورخاء في الحياة ، على الرغم من جفاف الصحراء ، واعوام الجوع وانتشار القحط في بعض اصقاعها وبنظرة في ملابس العرب وخيامهم ووسائلهم المنزلية وتقاليدهم القبلية ، وأشعارهم الفطرية الاصيلة ، يتأكد الناظر ، ان العربي بفطرته تستهويه الالوان البراقة ، والزخرفة الجميلة والاناقة في الملبس والمشرب والنوم والعمل والسلاح ، وبخاصة الهوادج ولباس المرأة . وفي الشعر العربي قبل الاسلام ، وبخاصة في المعلقات صور مزدانة بالالوان والانواع والاشكال المختلفة ، جاء في معلقة زهير ، مشيراً الى ترحل أحبته(٢) .

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن … تحملن بالعلياء من فوق جرثم
جعلن القنان عن يمين وحزنه … وكم بالقنان من محل ومحرم
وعالين انماطاً عتاقاً وكلة … وراد الحواشي لونها لون عندم
ظهر من السوبان ثم جزعنه … على كل قيني قشيب ومفام
ووركن في السوبان يعلون متنه … عليهن دل الناعم المتنعم
كان فتات العهن في كل موقف … وقفن به حب القنا لم يحطم

البحث : تاثير الغناء والموسيقى في النفوس

يرى اخوان الصفاء ان كل صناعة تعمل باليدين ، ما عدا الصناعة الموسيقية ، فان الهيولي(٢) الموضوعة فيها ، كلها جواهر روحانية ، وبذلك تغدو الموسيقى عندهم نفحات روحية ، اي انها توقظ الروح قبل كل شيء ، وتسمو بالانسان في مراقي الاحساس الروحي ، لان الحان الموسيقى اصوات ونغمات ، لها في النفوس تاثيرات كصناعات الصناع في الهيوليات الموضوعة في صناعتهم . والموسيقى بهذا التاثير ، توجه النفوس نحو الاعمال المختلفة : الشاقة والسهلة ، السليمة والحربية ، الرفيعة والوضعية ، ويأتون بأمثلة شعرية موزونة مغناة كقول القائل :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي … بنو اللقيطة من ذهل بن شيبان

كذلك يوردون قصصاً واقعية ، على صعيد الافراد والقبائل استطاعت الموسيقى ان تعمق الاحقاد بين هؤلاء ، او تطفىء شرها . ومن ذلك : ما يحكى ان جماعة كانت ، من أهل هذه الصناعة مجتمعة في دعوة رجل رئيس كبير ، فراتب مراتبهم في مجلسه ، بحسب حذقهم في صناعتهم اذ دخل عليهم انسان رث الحال ، عليه ثياب رثة ، فرفعه صاحب المجلس عليهم كلهم ، وتبين انكار ذلك في وجوههم فأراد ان يبين فضله ، ويسكن عنهم غضبهم ، ان يسمعهم شيئاً من صناعته ، فاخرج الرجل خشبات كانت معه فركبها ، ومد عليها اوتاره وحركها تحريكاً فاضحك كل من كان في المجلس من المتعة والفرح والسرور الذي حل داخل نفوسهم ، ثم قلبها وحركها تحريكاً آخر ابكاهم كلهم من رقة النغمة وحزن القلوب ،

ثم قلبها وحركها تحريكاً نومهم كلهم ، وقام وخرج فلم يعرف له خبر(٤) ولا ينسى اخوان الصفاء أن يربطوا الموسيقى بالعبادة وخاصة في مقامات التصوف وحالات المتصوفين الروحية والنفسية ، فانتشرت الموسيقى في كل مكان ولدى كل صنف من الناس ، وفي كل المناسبات وطلباً لكل غرض أو متعة روحية ونفسية ، ومنها مزامير داود النبي (ع) وتجويد القرآن الكريم .. وغير ذلك .

٢ ـ العلماء الرواد الأوائل للموسيقى :

يرى اخوان الصفاء ان الحكماء هم مخترعو فن الموسيقى ابداعاً ، لأسباب يأتي في طليعتها التقرب من الله تعالى في حالات الكرب والمصائب، فاخترعوا لحناً سموه « المحزن »(٥) طلباً للتأثير والرحمة وتخفيف الالام ثم استخرجوا لوناً آخر من الغناء واللحن سموه « المشجع » استخدموه في المعارك والحماسة ... وهكذا أوجدوا لكل غاية أو موقف او مناسبة لحناً ينسجم معه ، ويعمق أثره وقد عمموا أثر الغناء حتى على الحيوانات (كالحداء) لقوافل الابل ، تخفيفاً لحملها : وتنظيماً لها ، فتستلذها الحيوانات التي لها حاسة السمع ، وبعدئذ يعرفون الموسيقى وفروعها تعريفاً علمياً قائماً على الحس والتجربة والذائقة الجمالية ، وكلها مرتبطة ببعضها ارتباطاً :

آ ـ الموسيقى هي الغناء .

ب ـ والموسيقار هو المغني .

ج ـ والموسيقات هو آلة الغناء .

د ـ والغناء هو الحان مؤلفة .

هـ ـ واللحن هو نغمات متواترة .

و ـ والنغمات هي أصوات متزنة .

ز ـ والصوت هو قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجسام بعضها ببعض(٦) فالغناء عندهم ، اذا ، أصول وقواعد ، ترتكز على علل متحدة مرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً ، وكل منها يؤدي الى غيره أو الى ما بعده.

٣ ـ كيف يتم ادراك القوة السامعة للاصوات :

يرى اخوان الصفا ان للاصوات نوعين : حيوانية وغير حيوانية ، فغير الحيوانية بدورها نوعان : طبيعية وآلية كصوت الحجر والحديد .. وسائر الأجسام التي لا روح فيها أو الآلية كصوت الطبل والبوق .. والحيوانية نوعان : منطقية(٧) وغير منطقية ، فغير المنطقية هي اصوات سائر الحيوانات غير الناطقة ، والمنطقية اصوات الناس ، وهي نوعان أيضاً ، دالة وغير دالة ، فغير الدالة كالضحك والبكاء والصياح وكل صوت لا هجاء له(٨) والدالة فهي الكلام والاقاويل ، ويرى اخوان الصفاء ان الهواء بتعرجاته وحركاته علة أساسية في تموجات الحركات الصوتية فلكل صوت : نغمة وصفية ، وهيئة روحانية ، وان الهواء من شرف جوهره ولطافة عنصره يحمل كل صوت بهيئاته ويحفظها لئلا يختلط بعضها ببعض .. هكذا الى ان يبلغها الى أقصى مدى غاياتها عند القوة السامعة ، لتؤديها الى القوة التخيلية التي مسكنها مقدم الدماغ . فالهواء اذا هو العلة الاولى والاساسية في نقل الاصوات الى الدماغ ، وبه تدرك القوة السامعة الاصوات وتميز بين أنواعها وحركاتها وهيئاتها(٩) ... ويعمقون علة تصادم الأشياء بعضها ببعض ، فيبنون أحكامهم على قاعدة علمية وتعليل منطقي ، فيرون أن علة عظم الصوت انما هي بحسب عظم الأجسام المصوتة وشدة صدمها وكثرة تموج الهواء في الجهات عنها ، وهذا الاستنتاج العلمي يقره علم الفيزياء الحديث كما تقره الرياضيات الحديثة في السرعة والتسارع ، فاخوان الصفاء ادركوا هذه الحقيقة منذ قرون طويلة ، ولم تكن احكامهم تجريدية ، وإنما بنوها على التجربة والملاحظة ، ومن الحياة استقوا حججهم وبراهينهم ، مثلا فصوت الرعد أعظم الاصوات وأقواها ، ثم يعللون ، وهناك اصوات الرياح فأصوات المياه .. وكلها ذات صلة سببية بالهواء ، وبعد هذه التعليلات لنشوء الاصوات وأنواعها ودرجاتها يصلون الى الآلات الموسيقية ، وهي الهدف والغاية من البحث والرسالة . يرجع اخوان الصفا الى تقسيماتهم السابقة لنوع الحركة والصوت والنغم ، فيقولون : ان الحركة هي النقلة من مكان

الى مكان في زمان ثان ، وضدها السكون ، وهو الوقوف في المكان الاول في الزمان الثاني .

والحركة نوعان : سريعة وبطيئة ، والحركة السريعة هي التي يقطع المتحرك بها مسافة بعيدة في زمان قصير اما البطيئة هي التي يقطع المتحرك بها مسافة اقل منها في ذلك الزمان بعينه . كم يوازنون بين الحركتين فيرون انهما لا تعدان اثنتين الا ان يكون بينهما زمان وسكون ، والسكون هو وقوف المتحرك في مكانه الاول زماناً ما .

ان هذا التقسيم لحركة الموسيقى من خلال الانغام والآراء ، يعتبر نهجا فنيا وعلميا سليما ، سبق اخوان الصفاء غيرهم ، في تعريفه وتوزيعه على ما نسميه السلالم الموسيقية . ولعل براعتهم الدقيقة ناتجة عن المعاينة والممارسة المباشرة للموسيقى كما نوهنا في هذا البحث .

غير ان اخوان الصفاء يقفون عند الاصوات ، باعتبارها انغاما والحانا معا ، وقفات متانية ، يشرحون بها اصولها وكيفيتها ، وانماط توزيعها ، فيرون أن الاصوات تنقسم من جهة الكيفية ثمانية انواع ، كل نوعين منها متقابلان من جنس المضاف ، اي ما يسند الى اللحن ، وهذه الانواع هي:

العظيم ، الصغير ، السريع ، البطيء ، الحاد ، الغليظ ، الجهير ، الخفيف(١٠) وهذه الانواع لا تنفصل ، أثناء الغناء ، عن بعضها بعضا ، لان الالحان ، وان تنوعت وتوزعت في عملية الاداء ، متصلة ، متواصلة ، مثلا : العظيم والصغير من الاصوات فباضافة بعضها الى بعض كأصوات الطبول ، والسريع والبطيء تتخللها أزمان سكون قصيرة مابين نقراتها، ومثالها أصوات كوذينات ــ مطارق ــ الحدادين والقصارين ... هكذا كل نوعين مختلفين شدة وقوة ، او سكونا وارتخاء ، لهما مثالهما ، وهما متلازمان على هذا التباين في النقرة واللحن شدة وارتفاعا .

ويبحثون عن امتزاج الاصوات وتنافرها ، فيدركون بحسهم الحاد

الفروق الصوتية والغنائية بين الامم ، ثم يرسخون التقسيمات السالفة ويسهبون في تبسيطها وتوضيحها وتوزيعها عبر أصول وشروط :

الغناء مركب من الالحان .

واللحن مركب من النغمات .

والنغمات مركبة من النقرات والايقاعات(١١) .

وهذه الانغام ترتبط نغما في أوزان الشعر ، فالشعر منه ما يغنى، واذاً فلابد أن يشمل فن الغناء فن الشعر المغنى أو القابل للتلحين ، فاصل هذه التقسيمات عندهم : حركات وسكون ، كما أن الأشعار مركبة من المصاريع ، والمصاريع مركبة من المفاعيل ، والمفاعيل مركبة من الاسباب والاوتاد ، والفواصل ، واصلها كلهـا ـ كالغناء والموسيقى ـ حروف متحركات وسواكن ولكن : ما قوانين الغناء والالحان عندهم ، بعد هذه الموازنات ؟ انها ثلاثة أصول او قوانين :

السبب : وهو نقرة متحركة يتلوها سكون مثل تن ، تن .

الوتد : نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل : تنن ، تنن . . .

الفاصلة : وهي نقرات متحركة يتلوها سكون مثل : تننن(١٢) .

هذه المصطلحات الفنية ـ الوضعية ، من أسس علم الغناء واهل هذه الصناعة ـ كما يسمونها ـ متفقون على هذه الاصول واصالتها عند العرب منذ القديم ، وهم بذلك :

مكتشفون

مطورون

شارحون

مقعدون

ويوضحون هذه المراحل الثلاث او الالحان الثلاثة فيقولون «فالثلاثية

ـ مثلا ـ عشرة تركيبات : نقرة ونقرتان وثلاث نقرات ، ونقرتان ونقرة وثلاث نقرات ، ونقرة وثـلاث نقـرات ونقرتان وثـلاث نقـرات ونقرة ونقرتان ... وهكذا .. »(١٣) فهذا التوزيع غاية في الدقة وصفاء الايقاع وتنوعه ، يبدأ نقرة ثم يتموج ويتطور فيغدو نقرتين فثلاثا ، ثم يرجـع فيبدأ بزمن وحركتين معا ثم يتراخى الى الزمن الاول والسكتة الاولى، ثم يتصاعد الى ثلاث حركات وخلال ذلك تمتزج وسائل الغناء وتتصل، لحنا وايقاعا وغناء ، في سلم موسيقي صاف ، وتولد تجربة التلقي عبر ذائقة متفردة الى ثلاثة :

البصـر

الســمع

الذوق الجمالي .

واذا كانت هذه الحواس الثلاث متباينة عند الناس ، فان المتلقي يتباين ايضا من حيث التلقي والتأثر والحكم والتجاوب الروحي والنفسي، فما من عجب ان تجعل الموسيقى والغناء احدهم مفتونـا ، ماخوذا ، ماسورا وتمر بآخر فلا تثير فيه مشاعر التلقي والتأثر ، على رغم الانسجام المباشر بين اللحن والحالة النفسية للتلقين .

ويرون من ثـم ، ان ازمان او فترات الايقـاع او اللحن ثماني ولا تتعداها ، واذا تجاوزتها فالتجاوز ليـس في الاصول وانمـا في الفروع والتطوير وتعميق الصفاء الايقاعي ، وهي هكذا اه اه اه فالالف علامـة الساكن والهاء علامة المتحرك(١٤) .

ثم يبحثون في كيفيـة صناعة الآلات الموسـيقية واصلاحها ، حيث يؤكدون ان الحكماء قد صنعوا آلات وادوات كثيرة لنغمات الموسـيقى والحان الغناء مفننة الاشكال ، كثيرة الانواع ، مثل الطبول والدفـوف والنايات ، والصنـوج والمزامـير والسرنايات والصفـارات والسـلبات والشواشل والعيدان والطنابير والجنل والرباب والمعـازف والارغن

والارمونيقي وما شاكلها من الآلات والادوات المصوتة . ولكن اتم آلة استخراجها الحكماء – كما يقولون – واحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود(١٥) .

وينتهي بحث اخوان الصفاء في الموسيقى في بيان تكون تأثيرات الانغام(١٦) فيظهرون بأن تأثيرات نغمات الموسيقار في نفوس المستمعين مختلفة الانواع ، ولذة النفوس منها وسرورها بها متفننة متباينة ، كل ذلك بحسب مراتبها في المعارف وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن.

واخيرا . آمل أن اكون قد وفقت في اطلاع القارىء العزيز على جانب من جوانب كثيرة طرحتها رسائل اخوان الصفاء الشهيرة . وآمل ان اكون قد اعطيت هذا الجانب حقه من البحث والتحليل .

★ ★ ★

الهوامش

(١) اخوان الصفاء . ج ١ ص ٥ وما بعدها .. وكذلك الرسالة الجامعة ص ١٥والصحائف الاخرى .. وتاريخ الفلسفة الاسلامية ص ٢٠٩ .. و « في رحاب اخوان الصفاءص٧».

(٢) ص٢٤٤ ــ ٢٤٩ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات للانباري .

(٣) الهيولي : المادة الاساس التي منها تستمد الاشياء .

(٤) اخوان الصفاء . ج ١ ص ١٨٥ .

(٥) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٦) المصدر نفسه ص ١٨٨ .

(٧) من النطق واللفظ .

(٨) لا حروف واضحة لها من حروف الالف باء .

(٩) ص ١٩٠ / ج ١ اخوان الصفاء .

(١٠) ج ١ / ص ١٩٣ .

(١١) ج ١ / ١٩٢ ــ ١٩٦ .

(١٢) العقد الفريد .

(١٣) ١ / ١٩٨ .

(١٤) ١ / ٢٠٢ .

(١٥) ١ / ٢٠٢ .

(١٦) ١ / ٢٤٠ .

البرتو مورافيا

١٩٠٧ — ١٩٩٠

عيسى فتوح

يعتبر البيرتو مورافيا احد كبار الكتاب في القرن العشرين ، وقد حظي بشهرة واسعة منذ ان اصدر روايته الأولى « اللامبالـون » عـام ١٩٢٩ ، وكان في الثانية والعشرين من عمره ، وسيطر بقوة على مسرح الحياة الأدبية في ايطاليا .

(*) بمناسبة الذكرى الاولى لوفاته في ٢٦ ايلول ١٩٩٠ .

— عيسى فتوح : اديب من سوريا ، يكتب الدراسة الأدبية والنقد الادبي ويهتم بالترجمة، من اعماله : « اديب اسحاق باعث النهضة العربية » ، « ادب اطفال بلغاري » ، « الشمس الوفي » .

ولـد البيرتو مورافيا ـ واسمه الحقيقي البيرتو بيتشرلي ـ في ٢٨ تشرين الثاني عام ١٩٠٧ من اب كان يعمل مهندساً معمارياً ، ولم يتمكن في صغره من المواظبة على المدرسة ، كما انه لم يتمتع باللعب مثل سائر اقرانه بسبب اصابته بسل العظام الذي أجبره على ترك المدرسة ، وملازمة الفراش طوال خمس سنوات ، من الطفولة الى المراهقة ، والانعزال في مصح بجبال الألب ، وقد انصرف في هذه العزلة الى المطالعة ، وكلف له والده معلمات فرنسيات وانكليزيات والمانيات ليعلمنه اللغات الاجنبية .

لجأ خلال الحرب الفاشية الى الجبال ، لموقفه المعادي للفاشية ، ثم غادر ايطاليا الى الولايات المتحدة الاميركية والصين والهند هرباً من شرأورها ، ولما عاد انصرف الى الكتابة ، فألف اكثر من ثلاثين كتاباً بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والدراسة ... ومن هذه الروايات : اللامبالون ١٩٢٩ ، الطموحات الخائبة ١٩٣٥ ، اللعبة الخطرة ١٩٣٥ ، امبروغيليو ١٩٣٧ ، حفلة تنكرية ١٩٤١ ، اغسطينو ١٩٤٢ ، الوباء ١٩٤٤ ، الرومانية الجميلة ١٩٤٧ ، العصيان ١٩٤٨ ، الموافق ١٩٥١ ، سيزيرا ١٩٥٤ ، الاحتقار ١٩٥٤ ، امرأتان ١٩٥٧ ، السأم ١٩٦٠ ، الانتباه ١٩٦٥ ، حياة داخلية ١٩٧٧ ، المتفرج ١٩٨٥ ، الرحلة الى روما ١٩٨٨ ، امرأة من روما ، رواية ١٩٣٤ ، المراهقان ، شهر العسل المر ... وكان آخر رواية صدرت له قبل وفاته في ٢٦ ايلول ١٩٩٠ بعنوان « فيلا يوم الجمعة » وقد بلغ مجموع ما كتبه تقريباً أربعاً وثلاثين رواية ، وست مسرحيات منها : الفردوس ١٩٧٠ ، أنا وهو ١٩٧١ ... وله كتب أخرى عن رحلاته الى الهند والصين منها : فكرة عن الهند ١٩٦٢ ، الثورة الثقافية في الصين ١٩٦٧ ، وقد وزع من اعماله اكثر من ستة ملايين نسخة في ايطاليا وحدها . وتعد اللامبالون اكثر رواياته شهرة ، فقد وزع منها سبع مئة الف نسخة ، وترجمت الى اربع وعشرين لغة ، اما رواية « لارومانا » فترجمت الى ثلاثين لغة .

★ ★ ★

عرف قب مورافيا الحب عندما كان في السابعة عشرة من عمره ، اذ احب امراة المانية تكبره بعشرين عاماً ! ثم احب الروائية الايطالية إلزا مورانتي ، وكان في التاسعة والعشرين ، وقد تعرف عليها عام ١٩٣٦ وتزوجها عام ١٩٤١ . كان هوَ يومئذ في قمة الشهرة ، وكانت هي في بدايتها ، وعاشا معاً في بيت واحد حوالي عشرين عاماً ، وهو يكتب اعماله بالآلة الكاتبة مباشرة ، وهي بالقلم ، وتحيط بهما القطط من كل جانب وكان زواجه كنسياً رغم قلة ايمانه ، لكنه انفصل عن مورانتي ليعيش مع الكاتبة داشيا ماريني وهي كاتبة مناضلة في الحركة ومن اصــل اسباني . ولما انفصل عنها تزوج من الشابة كارمن ليرا عام ١٩٨٤ . كان هو في الســادسة والسبعين ، وهي في الثلاثين ، لا يزيد عمرها عن عمر حفيدته ، فاخذ يغار عليها غيرة عمياء . ويعتبر الغيرة وجهاً من وجوه الحــب !

كانت المراة بالنسبة لورافيا مصدر إلهامه ، ومبعث مواهبه ، وقد استمد منها معظم أعماله ، ولذلك لقب بـدونجوان الادب العالمي ، واعتبر اكثر ادباء العالم عشقاً لها ، وكان اجمل الاوقات عنده تلك التي يقضيها بين النساء ، لأن حبه لهن طغى على كل حب ! .

حاز مورافيا على وسام جوقة الشرف الفرنسي عام ١٩٨٤ ، وانتخب عام ١٩٨٣ عضواً في البرلمان الاوربي ، وكان صديقاً للعرب ، وقد زار عدداً من الاقطار العربية ومنها سورية التي دعي اليها من قبل وزارة الثقافة في ايار عام ١٩٨٥ ، والقى محاضرة في مكتبة الأسد ، والتقى جمهور المثقفين والادباء والكتاب في اللاذقية .

عكس مورافيا في مؤلفاته ما عاشه وتعايش معه ، واستخدم كل اساليب الفلسفة وعلم النفس العصري ، ليتعرض الى قضايا ثقافية واجتماعية في عصره ، وكان يعيش بكل وجدانه في الحاضر في حالة من الشباب الدائــم .

لم يكن يفكر بالماضي او المستقبل ، بل يعيش في الحاضر ، وكثيراً ما كان يقول انه ليس له ماض ولا مستقبل ، بل حاضر يعايشه بكل جوانبه ، وكان ادبه مرآة تعكس حياته وطباعه .

لقد عانى مورافيا كثيراً في الظروف السياسية التي مرت بها ايطاليا ووقف الحكم الفاشي ضده بعد صدور روايته « الطموحات الخائبة » التي لم يستطع أن يوزع منها الا اعداداً قليلة ، وقد عرف كيف يستخدم بذكاء الرموز السياسية في قالب اجتماعي ، في حين كانت الفاشية ترخي بكل ثقلها وقوتها على المجتمع ، وأضطر في الأعوام الاخيرة من الحكم الفاشي الى كتابة مقالاته تحت اسم مستعار ، كما اضطر في اثناء الاحتلال الالماني لايطاليا ، الى أن يفر هارباً ليختبىء في الجبال ، ولم يعد الى الظهور الا بعد ان تم تحرير البلاد في ايار عام ١٩٤٤ .

وحين كتب روايته « المقنعة » عام ١٩٤١ قامت الفاشية بحظر توزيعها ، ولما نشر رواية « اغسطينو » عام ١٩٤٢ اضطر الى الهرب مع زوجته الزا مورانتي الى احدى ضواحي روما ، وعانى من جراء ذلك ازمات مادية خانقة حتى عام ١٩٥٣ . ولكي يواجه نفقات الحياة اضطر الى العمل في كتابة السيناريو لبعض الافلام ، وقد تاثر في كتاباته بديستويفسكي ، وموليير ، وشكسبير ، وارسطو ، ودانتي ، ورامبو ، وكافكا ، وبروست ، وفرويد ، وجيمس جويس ...

لم يكن ابطال قصص وروايات مورافيا من صنع الخيال ، بل هم احياء يرزقون ويعيشون كل يوم في بطون المجتمع الايطالي ، ويعانون أزمات الحياة اليومية ، فالفتاة تنحدر الى هاوية الرذيلة وهي في الخامسة عشرة من عمرها ، والفتى ينجرف في تيار الارهاب والقتل والنشل ... شخصيات تجسد مجتمعاً فقد كل مقومات المحافظة على ادنى مستوى للانسان الايطالي في عصر تطور التكنيك والعلوم والحضارة .

رواية ١٩٣٤ التي صدرت عام ١٩٨٨ تتحدث عن شاب ايطالي (أي مورافيا نفسه) عاش في جزيرة كابري عام ١٩٣١ ، وكان معادياً للفاشية

ايام حكم موسوليني . وكان في الوقت نفسه مثالي النزعة ، عاطفي المزاج ، مستقيم الأخلاق ، لا يرضى ان يعيش حياة اليأس المستمرة من امكانية تغيير الأوضاع ، فيلجأ الى الانتحار ، كما انتحر الشاب « فرتر » في رواية آلام فرتر لغوته عام ١٧٧٤ احتجاجاً على قيود المجتمع آنذاك ، والكاتب الألماني كلايست عام ١٨١١ ، والكاتب النمساوي ستيفان زفايغ عام ١٩٤٢ في البرازيل بسبب اليأس الذي استبد به جراء الاحتلال النازي لأوروبا ، والدكتور خليل حاوي في بيروت احتجاجاً على الاجتياح الاسرائيلي لها .

رواية مورافيا هذه تصوير لحالة اليأس الذي يستبد بالانسان حتى الأعماق ، فيؤدي به الى الزلل والشطط . فينهي حياته كتعبير عن سخطه على النظام الاجتماعي ، وهي ايضاً تجسيد لحالة الفصام التي اصيب بها المجتمع الايطالي في الثلاثينات ... فالايطالي اصبح فاشيا ، ولكنه كان يحمل في اعماقه بذور العداء للفاشية ... انها تلك الازدواجية التي يعيشها الانسان في ظل الحكم الدكتاتوري ، فيسلب منه هذا النظام حريته وانسانيته وكرامته ، ويجعله انساناً غريباً عن مجتمعه يعاني من هذا الشعور بالغربة والاستلاب ، حتى يفكر في يوم من الأيام ان يحفر بنفسه قبر نهايته ، احتجاجاً على النظام والتخلص من الشعارات وجحيم الخطب الحماسية التي لا يجد من يترجمها الى الواقع في حياته اليومية .

قد يتبادر الى الذهن ان ابطال مورافيا هم من حثالة المجتمع ، ولكن واقع الحياة في ايطاليا يجعلنا نعتقد بحقيقة وجود هذه الشخصيات لا سيما اذا عرفنا تركيبة المجتمع الايطالي ، وغصنا في أعماقه ، واطلعنا على واقعه ، وتطوره التاريخي منذ العشرينات حتى اليوم .

ان بطل رواية ١٩٣٤ « لوسيو » ، يعتبر تجسيداً لافكار مورافيا نفسه ، والفترة التي عاشها في الثلاثينات في جزيرة كابري ، ورمزاً للمقاومة السلبية ضد الفاشية ...

لقد كانت روايات مورافيا خير معول لتحطيم أصنـام المجتمع الايطالي خاصة والأوروبي عامة ، كما انها تستهدف نسف هذه القيم التي تسود نظام الانتاج الاستهلاكي ، وتبتعد بالانسان عن مبدأ اشباع الحاجات الروحية والفكرية .

يعتبر اسلوب مورافيا حجة في البلاغة ، وهو بحق الوريث الشرعي لأصالة فرانسوا مورياك ، واندريه جيد ، واندريه مالرو ، وجان بول سارتر ، وتوماس مان وغيرهم ممن تركوا لنا اروع الصفحات الفكرية والنثرية في الادب الأوروبي .

أسلوبه سلس وبسيط وصريح ، وقد هتكت هذه الصراحة الحجاب المزيف ، والقناع الخادع الذي يتلفع به المجتمع الايطالي ، كما يعد اسلوبه نوعاً من التحدي لتقاليد المجتمع الايطالي التي افرزها المجتمع الاقطاعي القديم ، حتى أن بعض رواياته لاقت صعوبة في بعض الاقطار المحافظة . الا ان مورافيا لم يكن يستهدف دغدغة عواطف القـراء وغرائزهم ، بقدر ما كان يريد أن يكشف لنا عن الواقع المرير لحياة الايطاليين اليومية التي لم تعد خافية على الكثيرين ، ولذلك من المتعذر ان تجد كاتباً في اوروبا استطاع ان يكون صريحاً مع قرائه بهذه القدرة والشجاعة ، كما فعل مورافيا في رواياتـه .

واسلوب مورافيا أيضاً تجسيد للواقعية الحديثة بدون تزويق أو رتوش أو تحريف للواقع ، وهذا فن لم يستطيع أن يطرقه كل أديب مارس الكتابة .

كان يكتب بدقة متناهية ، ويعيد كتابة الرواية مرتين أو ثلاث مرات ، واحياناً عشر مرات قبل الوصول الى الصيغة النهائية .

ان روايات مورافيا وحتى قصصه القصيرة تشدنا منذ البداية الى الاحداث بقوة ، وتجعلنا نعيش في خضم الخلجات النفسية للابطال ، حتى اننا نكاد نحصي ضربات قلوبهم من القلق والتوتر والمفاجآت ، فجو

مورافيا لذيذ ، وفيه من الغبطة النفسية والسعادة الفكرية، بل والرياضة العقلية ما يجلعنا لا نترك الكتاب الا بعد ان نقرأه كاملا .

لم يكن هدف مورافيا في كتاباته الدعوة الى السلبيات ، بل الحث على تحطيم المثل الاجتماعية ومقاييس الاخلاق التي درج عليها المجتمع بفعل الازمات الاقتصادية الطاحنة ، وانعكاسات نظام الاقتصاد الاستهلاكي ، وافرازات الحروب والانظمة الاقطاعية القديمة .

لقد وضع المجتمع الايطالي على طاولة التشريح وعراه امامنا ، ليكشف لنا واقعه المرير بدون رحمة ، وكان اسلوبه في رواياته الاخيرة يتفجر غضباً ، لأنه كان يشعر بالغضب على الخيانة والدكتاتورية وحكم الفرد ، والارهاب والاستغلال للشعوب ، وسلب الحكام للديمقراطية وحقوق الانسان .

★ ★ ★

نافذة على العالم

ترجمة واعداد :
كمال فوزي الشرابي

●● حوار مع الشاعر البلجيكي جيو نورج* Géo Norge بمناسبة صدور (مختارات من قصائده) عن دار النشر ، غاليمار ، باريس .

* كمال فوزي الشرابي : اديب من سورية ، شاعر من اعماله « قبل لانتهي » و « العربة والبنادق » من مؤسسي مجلة « القيثارة » .

في موجان Mougins ــ بلدة الى الشمال من مدينة كان بفرنسا ، وفي بيت جميل بين الحقول باطراف البلدة ، اختار نورج ان يعيش عزلته الخفية . استقبلني الشاعر في قاعة استقبال واسعة تشبه مستودعا للآثار القديمة ، يعكس عليه العالم النباتي والعجائبي للوحات دينيز بيريه Pérrier ، رفيقته منذ عام ١٩٤٠ ، ألقه وحداثته . في الثالثة والتسعين من عمره يتمتع نورج بالاناقة المرهفة لشيخ نبيل رياضي . صوته هادىء ، ذو نبرة موسيقية ، يرتفع نابضا بالكلمات الرئيسة في محادثتي معه ، ويذكرني بأنه كان رجل مسرح ، ومؤسس (الجماعة الحرة) مع ريمون رولو Rouleau وتانيا بالاشوفا Balaohova في عام ١٩٢٥ ، ومحركا لـ (أهراءات الشعر) ببروكسل في الثلاثينات .

● سررت اذن بهذه المنتخبات الجديدة من اشعارك في منشورات غاليمار ؟

ــ نعم ، مختارات هيأها شاعر هو لوران غاسبار Gaspard ، واني لأعترف بجميله على هذه الباقة التي اقتطفها على هواه ، اي على طريقته الذاتية . كان لوران غاسبار قد سألني عن رأيي فقلت له : ما يعجبني كثيرا ان تكون المختارات أضمومة ، ولو من اشواك بدلا من شقائق النعمان ، شريطة ان تنتقيها انت . وقد قبل .

● هل قرأتها ؟

ــ نعم .

● انطباعك عنها ؟

ــ هناك اشياء لم اكن اتوقع ان اجدها فيها ، هناك بعض الحشو ؛ وثمة قصائد تمنيت أن تطبع . هكذا تسير الامور دائما ، ولكنها سرتني .

● هل تعتقد انها تعطي صورة جيدة عن نورج ؟

ــ اكيد . فالمبدع ، سواء كان نحاتا او رساما او موسيقيا او

شاعرا ... لايمكن ان يطالب مشاهد اعماله او المستمع اليها او قارئها بان يكون لديه تماما الادراك ذاته للاشياء التي يضمنها هذه الاعمال . وعلى هذا فالتنوع في التفسير امر مفيد .

● انت ، على ما اعتقد ، عميد الشعر الفرنسي . فهل مازلت تكتب؟

ـ لحسن الحظ نعم ، مازلت اكتب .

● ماذا يمثل لديك الشعر في الوقت الحاضر ؟

ـ ما كان يمثله على الدوام في نظري . انه الهواء الذي اتنفسه واعيش به . ولدي انطباع بانني اعقل الاشياء بطريقة شعرية حتى لو كانت بعيدة في جوهرها عن الشعر . تلك هي ميزة الخالق .

● اليوم ، وانت تستطيع ان تشاهد منظور اعمالك كلها تقريبا ، هل تعتقد انك تطورت في مفهومك للشعر ؟

ـ بكل تأكيد . لا اسمح انني حققت في شعري عملا ذا تماسك مطلق . يخضع الشعر ، كبقية الفنون وكالفلسفات ، وحتى الديكتاتورية منها ، لمزاج البشر ، باسكال نفسه كان احيانا ذا مزاج سيء ، وقلما يظهر متفائلا هو الذي دفع بنا الى هوة هذا التأمل المزعج في مواجهة مرآة يقول لنا فيها : افضل ما في الانسان هو ارتجافه . وهذا شيء فظيع .

● ولكنك انت غالبا ما تكون ذا مزاج جيد في شعرك .

ـ احرك مزاجي ليكون جيدا . يجب سقي الورود ، وحتى الاشواك تحتاج ايضا الى غذاء .

● قدمت بلجيكا للغة الفرنسية شعراء كبارا جدا ، ابنك المتوفى كان احدهم ، وانت .

ـ يمكن القول ايضا ان سويسرا قد انتجت ناثرين كبارا ينطقون ويكتبون بالفرنسية منهم جان ـ جاك روسو مثلا . ولكني لا ادري لماذا يعزلون بلجيكا عن الدول الناطقة بالفرنسية .

● يتناقشون كثيرا في هذه الايام حـول ظاهرة النطق بالفرنسية Francophonie . ماهي ردة فعلك تجاه هذا النقاش ؟

ـ النطق بالفرنسية اصطلاح موفق يصلح للمقارنة مع اصطلاح النطق بالفرنسية والانكليزية معا Franglais . ولا يمكننا الا ان نرحب بظهوره . ولكني أجد أن المغالاة في النطق بالفرنسية هي تهميش الى حد ما لما هو فرنسي حقيقي . لم يعودوا يقولون أن لوريا مون ، مثلا ، هو شاعر ولد بمونتيفيديو وينطق بالفرنسية ، بل يقولون انه مؤلف فرنسي. لماذا لا يقولون الشيء ذاته عن موريس ما يترلنك الذي اغنى بكنوزه اللغة الفرنسية ؟ يوجد رغم ذلك في هذا التمييز ، الذي يخلو من سوء النية ، شعور بالعنصرية يدعو الى الاسف .

● لماذا اخترت ان تعيش في جنوب فرنسا بدلا من أي منطقة اخرى كنورماندیا أو بريتانيا مثلا ؟ هل كان اختيارك للطبيعة المتوسطية ، للسرو والصنوبر ، للضوء والزرقة الساطعة . . . ؟

ـ الى حد ما ، ولكنني احب ان أقول لك ان الطبيعة الفرنسية التي تأسرني أكثر من سواها هي طبيعة منطقة نهر اللوار ، وقد الهمتني كثيرا **« كانت تتهجى / ماء الحروف الصوتية في حكمتها / وكان الحديث يدور بالفرنسية بين الأوراق »** .

● ذات يوم ، وفي رسالة ، حدثتني مطولا عن پول ڤاليري .

ـ أنا متعلق جدا بڤاليري بين المحدثين . كما اني متعلق بهنري ميشو . ابحث دائما عما أحبه من غير ان اهتم بالنقد والناقدين . حين احب شيئا ما فاني اعبر عن حبي بصراحة .

● ما الذي يسحرك لدى ڤاليري ؟

ـ ما يسحرني لدى ڤاليري هو الموسيقا . الموسيقا لدى ڤيرلين حسية ملموسة ، أما لدى ڤاليري ، وهو أيضا حسي جدا كانسان وشاعر معا ، فهي ترتفع الى أعلى درجة من درجات الثقافة .

● **فاليري المثقف ، فاليري المفكر يغنيك ؟**

ــ في مؤلفاته (تنوعات) هناك أشياء يبدو لي انها لا تخلو من التمويه أو المخادعة . احب كثيراً مؤلفه (فاوستي Mon Faust) على الرغم من بعض الجفاف فيه ، احب ان اقراه لان رؤيته على المسرح تبعده عن فهم الجمهور . أجد مزيداً من الحيوية ، ومزيداً من التلاحم بين الجسد والروح لدى راسين . ويعترف فاليري ان (فاوستي) كتاب للمثقفين ، واعتقد بانه لم يكن يريد منذ البدء ان يجعل منه مسرحية . وعلى اية حال اكن لفاليري اعجاباً حقيقياً ، وكل ما اعرفه عنه يقربه مني الى ابعد حد ، بما في ذلك حبه للتورية لانه كان الانسان الذي يصنع اكبر انواع التوريات في العالم لكي يصبح ، هو المفكر ، قريباً من مستوى العامة .

● **شاعر توريات ، لقد كنت أنت ايضاً كذلك في قسم من أعمالك .**

ــ احب كثيراً التورية والالفاظ التي تقرأ طرداً وعكساً ، كما احب التلاعب باستعمال اللغة . عندي عبادة للكلمات . قرأت مؤخراً كتاباً ، نسيت اسم مؤلفه ، مملوءاً بالتوريات والابداليات . الابداليات هي تبديل مواقع الحروف الاولى في كلمتين او اكثر ــ عنوانه (عيد الكلمات) . الكلمات تصنع عيداً . وحين نصنع العيد لابد من ان تبدر منا بعض الحماقات ، اذ نذهب قليلا الى ما وراء معاني الاشياء ، ولكننا نرقص ونضحك على اية حال .

● **تحب ايضاً الكلمات القوية ، الموحية للصور ، واللغة العامية كما في مجموعتك الشعرية (اللغة الخضراء) .**

ــ (اللغة الخضراء) هي استعمال للكلمات في معان مضحكة . انها كثيراً ما تشبه سيركاً . بل هي سيرك للكلمات . لانجد فيها قوة الانبات أو الدفعة الطبيعية للنسوغ في النباتات العارشة التي ترتفع على هواها . انها بالاحرى ايماءات . انها فريرات ــ صفائح خشب مستديرة تدور حول قصبات ــ ، ولكن الفريرات ذاتها يمكن ان تكون مسلية ، وقد تنطوي حتى على معان . حاولت ان اجعلها ذوات معنى ، ولكني ماأردت

أن تكون درسا لي انا نفسي ، درسا للمتابعة . انها تجربة امتعتني ولا شيء سوى ذلك .

● لكنها اسهمت في شهرتك .

ـ لا ادري . ليست (اللغة الخضراء) الكتاب المختار لدي ، واعتقد انني لم اقل فيها اشياء رديئة ولا اشياء هامة . قد تكون مسلية . والتسلية في الحياة شيء ذو أهمية كبرى ، ولقد قالها جان جيونو Giono قبلي .

● في (اللغة الخضراء) اثارة ، هل تحب الاثارة ؟

ـ نعم ، احب السيرك كثيرا ، كما احب القناع كثيرا . احب الكرنفال في الكرنفال هناك كثير من الاثارة .

● ومع ذلك يشعر المرء بانك ترفض في اعمالك القناع . عند بعض الشعراء ، المجاز طريقة لوضع اقنعة على تصوراتهم . مجازاتك ، ولقد خلقت منها الكثير ، هي بالاحرى طريقة لتقديم الجانب الطريف في الاشياء وابراز هذه الاشياء . واذكر المجاز الذي يوحي بالقدوم الصامت لليل عندما كتبت انه يمشي « على خفيه العشبيين » . . .

ـ اعتبر المجاز ـ او مجرد الصورة ، او المقارنة ـ عنصرا يجب على الشاعر الا يغالي في استعماله . ففي القصيدة يجب ان يكون حضوره صريحا . فاذا قلت ، وذلك لاستعمال مجاز عادي جدا ، « ان عينيها كانتا سماء » فقولي مجاز ناجح . ولكن اذا ما استعمل الشاعر الف كلمة ليوحي بان النهر « يشبه فكرة سوداء تتشنج في اعتراضات الامعاء الخفية الخ . » فانه يظن انه ابدع مجازات غاية في الطرافة والذكاء ، ولكنه في الواقع يغرق السمكة . الشعر الحديث مشروع واسع لاغراق الاسماك . وهو ملان بالاسماك الميتة .

● هل تعتقد بان الشعراء الحاليين ما زالوا يلجؤون الى المجاز ؟

— انهم لا يفعلون شيئا آخر . حين أفتح مجموعة من القصائد — وانا اتلقى مجموعة كل يوم — أجد أن معظم القصائد مجازات . قلما يقول الشاعر الحالي « انا مرح » أو « انا حزين » بل يقول : « الحطبة العفنة التي تعبر مني القفا تصعد حتى حلقي » . يا إلهي ، لكم ينبغي ان يكون كريهاً ما يحدث له !

● يبقى ابداعك ، على اية حال ، واضحاً على الدوام ، وقد يميل المرء الى التأكيد انه ينتمي الى الفن الشعبي . أضف الى ذلك إن لاحد كتبك عنواناً هو (بائع الصور) . نعم ، يبدو ان احساسك قريب جداً من الاحساس الشعبي . ومن الواضح انك لا تحب الاشياء او التفسيرات المزخرفة أو المنمقة بل تفضل الوقائع البسيطة . الا يكتفي شعرك ، حسب طريقة ما ، باقتناص البداهة مع متعة الكلمات التي تحدثت عنها ؟

— اعترف بانني لا اعتبر نفسي شاعراً متفقاً على الاطلاق . ولست مثل بعض الشعراء الذين عرفتهم — ولا استنكر تصرفهم — والذين يشيدون نوعاً من انواع القشور يختبئون خلفها ويظهرون من وقت لآخر ومضة تبر ، مما يجعلك تشك في ان بداخل الخشب العميق ومضات أخرى . أنا كنوزي ليست مخبأة ، واقصد ما احسبها كنوزي . أنا عامل منجم يبحث عن شيء من الذهب في منجم تبر .

● بعض قصائدك اصبحت كلمات لاغان . غنتها مؤخراً جان مورو Moreau . هل سعدت بذلك ؟

— تأثرت لاتجاه بعض الموسيقيين والمغنين الى شعري ، وذلك لانهم اعترفوا لي بأنهم وجدوا فيه ، بشكل عفوي ، منبعاً لما تريد قلوبهم التعبير عنه . وبدا لهم أن كلماتي تتضمن حقيقة مباشرة أو عاطفة مباشرة . أصر على كلمة « عاطفة » لانها أغفلت اليوم أو اصبحت من المنسيات او المحرّمات . وعلى هذا ففي اساس جميع الفنون يوجد عندي شيء وحيد هو العاطفة . ما يصنع التنويع في الفنون ليس نوعاً من انواع البناء ، حتى لوكان ميتافيزيائيا ، بل هو في النهاية حركة القلب، والاندفاع

العاطفي الذي يبلغ الروح . وقد تأثرت بخاصة الان امرأة اعجب بهـا وهي جان مورو قد اهتمت بقصائدي واختارتها هي بنفسها وارادت غناءها .

● منذ ان وُجدت الاغنيةُ تستعمل فيها القافية . الشعر الحديث ينكرها . وتتابع انت تدليلها وادخالها في قصائدك بشكل طبيعي . هـل القافية لديك شيء لا يستغنى عنه ؟

ـ نعم ، القافية لا يستغنى عنها لانني اعتقد ان اللغـة في اسـمى تعابيرها ، وفي قدرتها على الانتقال والتبادل تحوي قسماً كبـيراً من الموسيقا . ولا ارى الا بعض الركائز لابرازها ، والقافية احداها . ان الموسيقا ذاتها لا تصنع بلا قراءة للألحان الموسيقية .

● تبين كتبك الاخيرة ، وافكر بخاصـة في مجموعتيك (حـديث متهافت) و (المدهوش) ان نورج الذي تعودنا عليه لم يتغير . ورغم السن ، ورغم ظروف الحياة ، يبقى نورج موسيقي الكلمات التي تقـول اشياء احيانا باسمة واحياناً قاسية . كتبت منذ عهد بعيد : « اغنية تصلح المضغ . قاسية على الاسنان وناعمة في القلوب » . فاذن ما هو سرك ؟ وكيف تكتب ؟

ـ اتساءل انا نفسي كيف . على اني اعتقد ان من الطبيعي ، لمن يفكر في البشر بعامة وفي نفسه بخاصة ويعيش الحياة شعرياً ، ان يكتب بهذا التنوع . كل انسـان مخلص للحياة يعبر لحظات بهجة ، ولحظات حزن ، ولحظات تامل ، ولحظات تراجع ، ولحظات اضطراب وتناقض الخ الخ .

● ومن هنا الحياة المضاعفة لدى نورج ، هذه الحياة التي تشبه قطعة من النقود : ففي جهة الوجه يوجد الحنان ، والمرح ، وتمجيد الحياة . ومن جهة القفا السخرية ، واللعنة ، وبعض التمرد الوحشي ..

ـ كتبت ذات يوم : « **فكرتُ اسود وقلتُ ابيض / بدافع الامـل واليأس / وها هو ذا ابيض مع ذلك** » . اتمنى ان يكون هناك تمثل للعالم

يقترب من هذا المجاز المتواضع . واتمنى في نهاية قصيدتي ان يستقبل الابيض الاسود ويولجه في ذاته .

● ذاك هو تنويع لاحد موضوعاتك : « العالم جميل / اذا احببته » أليست الكتابة لديك ، كما تقول ، هي : « الاغواء الجميل لقول » هذا الجمـال ؟

ــ بلى ، ففي قول الجمال خلق له . وفي قول الجمال دفع له . واعتقد انه يجب فقط الا نقول « **العالم جميل اذا احببته** » بل ايضا « **العالــم جميل اذا قلته** » .

● تأكيدك متفائل . الآن نشهد بعض الاضطرابات والتشوشات في كل مكان تقريباً . فما يبدو انه مثل أعلى لدى البعض ينهار ، وما يمكن ان يظهر سلبياً بشكل مرعب ــ كالمال ، والانانية ، وحب الكسب بأية وسيلة مشروعة او غير مشروعة ــ ينجح . فما هو رايك في الوضع الحالي؟

ــ ولدت في عام ١٨٩٨ ، اي انه كان لي من العمر عشرون عاماً في عام ١٩١٨ . في ذلك العهد ، كان جميع الناس او معظمهم يأمل ان تنتشر وتنتصر افكار رومان رولان الذي كنا نقرؤه مع ستيفان تسفايغ ورنيه أركوس Arcos وكتاب جماعة مجلة (أوروبا) الشهيرة . وكانت افكارنا تميل الى اليسار ، وشاهد كثير من اصدقائي بارتياح انتصار الثورة الروسية في عام ١٩١٧ . وكنا مهتمين كثيراً بالاحداث الجارية ، ومـا يحصل في العالم . وفهمنا ان هذا العالم كان يدور آنذاك على مفصلة هائلة . وذهب بنا الظن الى انه قد يحصل على بعض النجاح ، وان هذا المثل الاعلى سيتحقق مع وقوع مآسٍ ومذابح ومـنع سيطرة الرعب . ولكن المستقبل خيب آمالنا تقريباً . وكان السرياليون اول من أحس بهذا الفشـــل .

● لم تكن قط سريالياً .

ــ السريالية هي في الوقت ذاته هناء وشقاء . واني لاعتقد اليوم ان الانحدار الكبير للفنون الجميلة والآداب الجميلة يجد مصدره في هذا

النوع من الانحلال الفكري والحسي واللاشيء الكبير الذي تشكله السريالية: الكتابة الاوتوماتيكية ، والريشة الاوتوماتيكية ، والشيء اللاواعي ، كل هذا لا يقنعني . انا مع اللاوعي الموجه .

● في عام ١٩٤١ ، وفي مجموعتك (الفرح للارواح) ثمة ايمان ديني . ولكن في عام ١٩٦٨ ــ وكان ذلك ابان الثورة ! ــ يبدو انك ناقشت الله ، وكنت ثائراً في مجموعتك (الخمر العميقة) التي تعتبر تمجيداً للانسان . فهل انت مؤمن ؟

ــ سؤالك ينصب في مجموعه على التساؤل هل أنا كاثوليكي ؟ كلا ، لست كاثوليكياً . نشأت في مدرسة كاثوليكية ، واعترف بجميل الآباء اليسوعيين في كلية القديس بيروكسل ؛ فقد اكسبوني مبادىء ممتازة فتحت آفاق فكري على قلق العالم وعلى التساؤل الكبير الذي يجدر بالانسان ان يطرحه فيما يتعلق بوجوده . في مجموعتي (الخمر العميقة) يظهر ايماني بلا حدود . انه حب للمثل الاعلى ، واندفاع نحو عبادة ما هو جميل ، وعادل ، وكبير ، وواسع ، ومقدس .

● في مجموعتيك (شارع السماء) و (ذكرى المفتون) في عام ١٩٢٩ وفي (الحسناء الغافية) في عام ١٩٣٥ ، تظهر مؤمناً بجمال الفن ، وبسحر الشاعر . في عام ١٩٣٦ دخل الشك مجموعتك (ابتسامة ايكار) بنوع من انحدار ايكار الى الجحيم . كتبت : « هذا السقوط ، لربما يجب ان نتمناه لشاعر ذهب للاقاة لفة القلب وفمه ما يزال مبيضاً بصقيع الشوارع » ولكن ما هو غريب ان ايكار يبتسم في نهاية تجربته . مم يبتسم ؟ ذهب النقاد في تفسير ذلك عدة مذاهب .

ــ استغرب كثيراً عندما يقال لي ان ابتسامة ايكار هي ظاهرة غير متوقعة . لو اعدت قراءة مأوإتاني الضعف على كتابته لاعتقدت ان ابتسامة ايكار قد تكون هي محور اعمالي . ابتسامة ايكار تعني التطلع الى المعرفة ، الى الورع ، الى المقدس ، ولعل خيبته تأتي من انه لم يتقبل . لا نتلقى من الابدية الغذاء الذي نأمله منها ، ولا نتلقى الجواب عن تساؤلنا حول سر الحياة . ومع ذلك فاصراري على طرح السؤال

قد انقذ جزءاً من رغبتي في الاجابة . ان ندلل بشغف على اننا نريد هذه الاجابة يعني ان نصنع وجهاً ترتسم فيه ابتسامة تفيد باننا حصلنا على كشف . يبتسم ايكار لانه ذهب الى حدود الانسان فاكتشف بان لديه امكانية هي ان يعقل ذاته وذلك على النقيض من الشجرة ــ السنديانة التي اعجب بها ــ والحيوان ــ كلبي الذي احبه ــ وجميع أشياء الخليقة. ويلمس ، كما يلاحظ روبير روڤيني Rovini وهو مؤلف كتاب عني ، انه « **اذا كان كل شيء في كل شيء فيجب عندئذ ان نقبل بان كل شيء لا يكون شيئاً ، واذا كان اي شيء هو الكل فالعالم عالم عبث علينا ان نحبه ، وان نستنتج من هذا العبث ذاته معنى الحب** » .

[« شمس مدورة ، حمراء ، صامتة (هل هي من ميرو ، او من ماغريت ، أو من دينيز پيريبه ؟) تملأ السماء فوق الحديقة . انها لحظة السؤال الاخير :]

● ماذا تهيء من اعمال ؟ مجموعة شعرية جديدة بعنوان مجموعتك (ابصال ــ جمع بصل) ؟

ــ اكتب في كل اسبوع . واني لاضع ما اكتب تحت عناوين اخــرى اذ يُخشى ان تكثر كميات الأبصال لدينا .

●● I نبذة عن الروائي الايطالي ايتالو كلڤينو Italo Calvino واعمالــه .

ولد ايتالو كلڤينو بهافانا عام ١٩٢٣ وتوفي في مدينة ميسين بجنــوب ايطاليا عام ١٩٨٥ . انضم الى صفوف المقاومة ضد الفاشية والنازية ثم انتسب بعد الحرب الى الحزب الشيوعي الايطالي حيث انسحب منه في عام ١٩٥٧ . ارتبط بصداقة مع الكاتـب الايطالي ايليــو فيتوريـنـي (١٩٠٨ ــ ١٩٦٦) فأسسا معا مجلة ادبية . ثم عمــل في احدى دور النشر الهامة ، وكان له صوته المسموع في المناقشات الكبرى التي دارت بعد الحرب . وبالاختصار فان كلڤينو هو مثقف ملتزم بواقع عصره . والادب الخرافي الذي يطبع قسماً من اعماله ليس هروباً ولا لجوءاً .

انه فدية يؤديها فكر يرفض ان ينحني امام المناهج ، ولا يتوقف عن تثبيت علاقاته بالواقع . وادبه الخرافي هو نوع من انواع الهندسة المتسمة بالخيال المبدع ، ويتضمن بالتأكيد حكايات ، وله اخلاقيته ايضاً .

بدأ برواية عنوانها (درب اعشاش العنكبوت ، ١٩٤٧) ، ويتصف موضوعها بالنزعة الواقعية الجديدة . وتشكل الذكريات الشخصية للمقاومة في ادغال الجبال خلفية هذه الرواية . على ان كالڤينو ليس كاتب وقائع . وتنازلاته للمتطلبات الواقعية الجديدة هي على العموم هامشية لا تخلو من عنف العاطفة ، وفجاجة اللغة . انه يحاول ، بوساطة « پين » بطل روايته ان يعبر عن اقتراب طفولي وشاعري من الواقع ، حتى لوكان هذا الواقع دمويا . فالحرب والمقاومة ليستا سوى لعبة عجيبة ومرعبة يخيل لبطل الرواية انه يعثر فيها على عالمه الاليف ، على هذه الاعشاش العنكبوتية التي يعرفها وحده .

ويتأكد هذا الميل الى الخرافة بالحكايات التي تضمنتها مجموعته القصصية (الغراب يأتي في النهاية ، ١٩٤٩) ، ثم فيما بعد بمختاراته من (الحكايات الشعبية الايطالية ، ١٩٥٦) ، وكذلك في (الفصول في المدينة ، ١٩٦٣) . على ان الادب الخرافي الخيالي لدى كالڤينو انما وصل الى قمته برواياته الثلاث (الڤيكونت المشطور ، ١٩٥٤) ، و (البارون المعلق ، ١٩٥٧) ، و (الفارس اللاموجود ، ١٩٥٩) وقد جمعها فيما بعد تحت عنوان (أسلافنا) .

يفترض ان تجري احداث (الڤيكونت المشطور) في زمن الحروب مابين النمسا وتركيا ، ولكن هذه « الخرافة » في الواقع تنفصل عن اي اعتبار تسلسلي تاريخي . ينشطر « الڤيكونت ميدار Médard » الى شطرين بقذيفة مدفع . يفقد ميدار كل تعقيد يميز أي انسان ، اذ يجسد القسمان المشطوران طيبته وميله الى الشر . يدخل ميدار الشرير اولا الى بلاده الاصلية فيبذر فيها الرعب بما لديه من انحراف وفساد . ويعود الشطر الخيّر من ميدار الى بلاده ايضا ، وتصطبغ اعماله بمنتهى الطيبة

وان يكن يخشى من عواقب معظمها . ويأتي حب الراعية « باميلا » ليجمع بين هذين الشطرين ويوحدهما . والاخلاقية بدهية : فالواقع هو على الدوام معقد .

في الحكاية الموروثة من تقاليد القرن الثامن عشر وعنوانها (البارون المعلق) يبرز لنا كلفينو مشاهد من حياة بطل الحكاية واسمه « كومو لافيرس دو روندو » ، وهو انسان منيظ مهموم يقرر ذات يوم ، وهو طفل ، ان يتسلق سنديانة خضراء . وباعتباره متمسكا بقراره فانه يقضي حياته كلها في الاشجار حيث يراقب حياة القرية ومساوىء المجتمع منذ نهاية النظام القديم الى عصر الاصلاح . ويتضمن هذا الكتاب ، على الرغم من اسلوبه المتماسك المتين ، بعض الاطالات المملة .

وعلى العكس من هذه الحكاية ، لا نعثر في رواية (الفارس اللاموجود) على أي ضعف او مأخذ . وبما ان المؤلف يملك تماما فن المعارضة ، فانه يسترسل في رسم صور ساخرة للعالم الفروسي ومؤسساته وقوانينه . وتكثر القفزات والمواقف المسرحية في هذه الرواية التي تجري احداثها في عهد شارلمان ، وتتطرق بدقة الى نصوص القصائد الفروسية الكبرى في عهد النهضة : المعارك ضد اللامؤمنين ، الحبكات الغرامية ، المبارزات . وفي أقصى حدود الشخصيات الكاملة يوجد « آجيلولف » الفارس اللاموجود ـ درعه فارغة الا انه يوجد بارادته ـ و « غوردولو » خادمه ، وهو يجسد الغريزة . ومرة أخرى يحصل التراضي بين الكينونة والملك ، وبين الوعي والمادة بفضل الحب الذي يجمع بين « برادامانط » وحبيبها « ريمبو » .

في تلك الحقبة ذاتها لهذه الروايات الخرافية الرمزية ، نشر كلفينو كتاب (المضاربة ، ١٩٥٧) وهو نظرة في منتهى الصفاء على مشكلتين راهنتين هما المضاربة حول الاراضي المعدة للبناء وتورط بعض المثقفين . كما نشر (نهار فارز اصوات ، ١٩٦٣) وهو كتاب من كتب الطليعة الجديدة والمعاصرة معا ، ويعكس تجربة في السيرة الذاتية للمؤلف . بعد

انتخابات ١٩٥٣ يراقب « أمبريفو أورميو » ، بطل الرواية ، تطور العمليات الانتخابية في « كوتو لنغو » وهو مأوى مخصص لمسوخ الطبيعة كالناس ـ النباتات ، والناس ـ الاسماك الخ . . . هذا الواقع الانساني ينتقد النظريات السخية لتقدم بلا اخطاء كما ينتقد تجريدية الايديولوجيات . ان الالم والشر لا يتلاشيان بوساطة الافكار . ووحده الحب يمكنه أن يخفف من أضرارهما . وحب الفلاح الذي أتى لزيارة ابنه خير من حب « أمبريفو » لحبيبته « ليا » .

بعد هذه المسألة الخطيرة حول حدود الانساني ، يفتتح كتاب كلفينو (عوالم مضحكة ، ١٩٦٥) وكتاباه (الزمان الصفر ، ١٩٦٧) و (قصر الاقدار المتصالبة ، ١٩٧١) عالما خرافيا جديدا هو أقرب الى النماذج الرياضية والمنطق التركيبي منه الى الخيال العلمي . ويعاود (قصر الاقدار المتصالبة) في تقريظه الشعور بالفراغ الصافي معالجة (أوراق التارو ، ١٩٦٩) وهي رواية تتضمن أفكارا في منتهى الدقة حول المقامرة .

ويختفي البرود المنطقي الذي يحيط بهذه الكتب في رواية (المدن اللامرئية ، ١٩٧٢) وهي رحلة مشوقة ساحرة في الذاكرة . يجلس ماركو بولو في مواجهة كوبيلاي خان ، امبراطور التتار ، ويصف له الخمس والخمسين مدينة ذوات الاسماء المؤنثة التي زارها خلال رحلاته ومهماته . وهي مدن تنتمي الى شرق اسطوري ، أو هي تحولات لحواضر حديثة ، وهي أيضا تنويعات حول نظرية خلق « حاضرة للعالم » تجب حمايتها .

بعد هذه الخرافة الملأى بالحكم ، وبعد هذا العمل المنسوج من الفرضيات والاحتمالات نشر كلفينو (اذا مسافر ذات ليلة شتائية ، ١٩٧٩) وهي رواية ذات بناء ساخر يغوص في هاوية لا قرار لها .

●● II ايتالو كلفينو يحلل بقلمه ثلاثيته الروائية : الفيكونت المشطور ، والبارون المعلق ، والفارس اللاموجود .

هذه مقدمة صدّرت بها المجلد الذي جمعت فيه ثلاث روايات او حكايات كتبتها في الخمسينات . يجمع مابين هذه الحكايات انها غير

حقيقية وانها تجري في حقب بعيدة وفي بلاد خيالية . وهناك خصائص اخرى تجمع بين هذه الروايات وتجعل منها سلسلة تامة . وانها لفرصة طيبة ان اعيد قراءتها وان اجيب عن اسئلة سبق لي مرارا وفي عدة مناسبات ان اعطيت اجوبة واضحة عنها : لماذا كتبت هذه الحكايات ؟ ماذا قصدت بها ؟ وماذا قلت فعليا . واي معنى لهذا النوع من السرد بميدان الادب في ايامنا ؟

سبق لي ان كتبت قصصا من المدرسة الواقعية الجديدة كما كان يقال آنذاك . اي انني كنت اروي حكايات لم تجر احداثها معي بل مع الآخرين ، او كنت اتخيل انها قد جرت او يمكنها ان تجري ، وهؤلاء الآخرون هم « أناس من الشعب » كما كان يقال ، ولكن كان يوجد على الدوام في هذه القصص بعض الانحراف ، وعلى اية حال كان اشخاصها يثيرون الفضول والغرابة ، ويمكن تمثيلهم بمجرد اللجوء الى كلمات يتلفظون بها وحركات تصدر عنهم ، من غير ان يتيه القارىء كثيرا مع افكارهم وعواطفهم . وكنت اكتب بسرعة ، وفي جمل صغيرة مقتضبة . وما كنت ابحث عنه هو نوع من الانطلاق او النبرة . وكنت احب الحكايات التي تجري في الهواء الطلق ، وفي الامكنة العامة ، في محطة مثلا ، مع ما فيها من شحنة في العلاقات الانسانية القائمة بين الناس الموجودين هناك مصادفة . ولم يكن يهمني علم النفس ، ولا داخلية الاشخاص ، ولا العائلة ، ولا العادات ، ولا المجتمع (وخصوصا المجتمع الراقي) ، ولعلي لم اتغير منذ ذلك الحين .

* * *

ليس من قبيل المصادفة اذا كنت قد بدأت بقصص الانصار ، اذ كان الاقبال عليها شديدا باعتبارها قصص مغامرات ، ملأى بالحركة والاغراء ، وان تكن لا تخلو من القسوة والتبجح كروح العصر الذي ظهرت فيه ، ويسيطر عليها التشويق الذي يعتبر قوامها . وفي عام ١٩٤٦ كتبت رواية قصيرة هي (درب اعشاش العنكبوت) اظهرت فيها القسوة الواقعية .

ولكن النقاد بدأوا آنذاك يتهمونني بـ « الخرافية » . ودخلت في أصول اللعبة ففهمت ان القيمة تقوم على ان يكون الكاتب خرافيا حين يتحدث عن البروليتاريا والوقائع المختلفة ، بينما يبتعد عن ذلك حين لا يتكلم الا عن القصور والتمات . وهكذا حاولت ان اكتب روايات أخرى من الواقعية الجديدة ، حول موضوعات عن الحياة الشعبية لتلك السنوات ، ولكنها لم تكن موفقة فتركت مخطوطاتها في الادراج . واذا ما بدأت قصتي بنبرة مرحة فانها توسم بالزيف ، على اعتبار ان الواقع يبدو من بعيد اكثر تعقيدا ، وكل محاولة اسلوبية تبدو مصطنعة . واذا استعملت نبرة يغلب عليها طابع الفكر والهموم فان كل شيء يتلاشى في الرمادي والحزين ، وتضيع مني النبرة الخاصة بي والتي تسوغ الواقع بأنني انا اكتب لا احد سواي. تتغير موسيقا الاشياء ، فالحياة المضطربة لحقبة الانصار فيما بعد الحرب تبتعد في الزمن ، ولا يعود الكاتب يعثر على هؤلاء الأشخاص الغرباء الذين يروون لك حكايات خارقة ، أو لربما صادف الكاتب بعضهم ولكن من دون أن يتوصل الى الاندماج معهم ومع حكاياتهم . وسلك الواقع طرقا مختلفة ، تبدو طبيعية من الخارج ولكنها اصبحت مؤسساتية ، فقد كان من الصعب رؤية الطبقات الشعبية اللهم الا من خلال مؤسساتها . وبدأت أنا نفسي أشكل قسما من تصنيف نظامي : تصنيف الملاك الثقافي للمدن الكبيرة وذلك بارتدائي بذلة رمادية وقميصا أبيض . وفكرت مع ذلك أن من اليسير اتهام الظروف الخارجية، اذ لربما لم أكن كاتبا حقيقيا، أو لربما كنت انسانا سبق له أن كتب ، ككثيرين سواه ، مدفوعا بحقبة من الاضطرابات ، وان حظي قد تلاشى .

وهكذا استسلمت ، في مواجهة نفسي والآخرين ، لتسلية خاصة هي كتابة (الفيكونت المشطور) وذلك في عام ١٩٥١ . ولم يكن مقصدي أن آتي بفن شعري جديد ، كما لم يكن هدفي ابداع مجاز اخلاقي ولا حتى سياسي بالمعنى الدقيق للكلمة . صحيح أنني كنت اتحسس ، من دون أن ادرك ، مناخ تلك السنوات . كنا آنذاك في صميم الحرب الباردة ، وكان ثمة توتر في الجو ، وتمزق أصم ، لا يظهران بصور مرئية بل يسيطران

على العقول . وها أنذا بكتابتي حكاية خرافية تماما قد وجدتني لا أعبر عن عذاب تلك الحقبة الخاصة فحسب ، بل عن الدافع للخروج منها ايضا ، بمعنى انني لم اقبل بشكل ايجابي الواقع السلبي بل توصلت الى ان ادخل فيه الحركة ، والادعاء ، والانبهار ، والايجاز في الاسلوب ، والتفاؤل المستميت ، تلك الصفات التي كانت صفات ادب المقاومة .

لم يكن في رأسي لدى الانطلاق الا هذا الدافع ، وحكاية ما او بالاحرى صورة ما . ففي منشأ كل حكاية كتبتها توجد صورة تدور في ذهني ، ولدت لا ادري كيف واحملها في نفسي لربما خلال سنوات . وشيئا فشيئا تنمو هذه الصورة في حكاية لها بداية ولها نهاية ، وفي الوقت ذاته اقتنع بأنها تحوي معنى ما . ومع ذلك فحين ابدأ الكتابة يتمثل كل ذلك في ذهني بشكل غير مترابط تماما ، أو بشكل مخطط مرسوم . وما ان آخذ في الكتابة حتى ينتهي كل شيء بأن يأخذ مكانه الملائم .

وعلى هذا ، فمنذ بعض الوقت فكرت في انسان يشطر شطرين في الاتجاه الطولاني ، وكل شطر من هذين الشطرين يعمل لحسابه الخاص . تراها حكاية جندي من خلال حرب حديثة ؟ ألم لا تكون من خلال حرب قديمة ؟ لا يهم ، مادامت قذيفة المدفع تشطر هذا الانسان شطرين احدهما يبقى على قيد الحياة ، والآخر يظهر في وقت لاحق . كيف السبيل الى التمييز بينهما ؟ هناك منهج يقوم على أن يكون احد الشطرين خيرا والآخر شريرا ، تناقض على طريقة آر. إل. ستيفنسون في روايته (الدكتور جيكل والمستر هايد) . . وهكذا تسير الرواية بحسب مخطط هندسي . ويبدأ النقاد في الاستدلال بان المشكلة هي مشكلة الخير والشر . كلا ، ليس ذلك ما أردته اذ لم افكر قط في الخير ولا في الشر . وكما يستطيع رسام أن يستعمل تناقضا قاسيا في الالوان لان ذلك يتيح له ان يظهر الشكل المرغوب فيه ، كذلك استعملت التناقض السردي المعروف جيدا لأبيّن ما يهمني ، وما يهمني هو الانقسام .

الانسان المعاصر منقسم ، مشوّه ، ناقص ، يكره نفسه ويحاربها . قال عنه ماركس انه « مستلب » ، وقال عنه فرويد انه « مكبوت » ،

حالة الانسجام القديم لديه ضائعة ، ولذلك فهو يتشوف الى الكمالية . النواة الايديولوجية الاخلاقية التي اردت ان احملها بوعي الى التاريخ هي هذه . وقد حرصت على اعطاء السرد هيكلا يعمل كآلية متماسكة جيدا، ويرفد اللحم والدم هذا الهيكل من تواردات الخيال الغنائي ، وذلك اكثر مما حرصت على العمل في تعميق هذا السرد على الصعيد الفلسفي .

ولم استطع تكليف البطل تصويرنماذج تشويه خاصة بالانسانالمعاصر، فقد كان لديه ما يكفيه ليتقدم بآلية التاريخ ، ووزعته على عـدد مـن الاشخاص التابعين . احد هؤلاء الاشخاص ـ ويمكن القول انه الوحيـد الذي يؤدي دورا تعليميا في منتهى النقاء والبساطة ـ هو المعلم النجـار بيير كلو Pierreclou الذي يتقن جدا صنع المشانق وآلات التعذيب محاولا الا يفكر في كيفية استعمالها . . . تماما كالعالم او التقني في أيامنا الذي يصنع قنابل ذرية او اية انواع اخرى من آلات الدمار من غير ان يعرف الى اين سترسل وكيف ستستعمل ، فلا يهمه سوى ان يلتزم « القيام بعمله بشكل جيد » من دون ما مراعاة لدور الضمير فيما يقوم بصنعه . ويظهر ايضا موضـوع العالم « الصرف » غير المتحرر وعـدم شـعوره بالمسؤولية تجاه الانسانية الحية ، وذلك في شخصية الدكتور تريلاوني Trelawny ، مـع انـه منحدرا مـن عالـم آخـر ، كأحـد اشخاص ستيفنسون ، واكتسب ايضا استقلاله النفسي الخاص .

اما « جوقتا » المجذومين والهوغنو فتنتميان الى عالم آخر ذي خيال اكثر تعقيدا ، وقد ولدتا في خلفية غنائية رؤياوية ، لربما على بقايا تقاليد تاريخية قديمة محلية (قرى المجذومين في اعماق البلاد الايفورية او البروفنسية . استقرار الهوغنو الذين فروا من فرنسـا في منطقـة كونيو Cuneo ، بعد الغاء براءة نانت او ايضا بعد مذبحة البروتستانت في السان بارتيليمي) . ويمثل المجذومون لدي المتعية ، واللامسؤولية ، والانحدار السعيد ، والصلة الجمالية المرضية ، ويشكل ما روح الانحدار الفني والادبي المعاصر ولكن الموجود على الدوام . ـ اركاديا (١) ـ . ويمثل الهوغنو الانقسام المقابل ، وكذلك الاخلاقية ، ولكنهم يشـكلون

كصورة شيئا اكثر تعقيدا فيه نوع من الباطنية العائلية المفترض التحقق منها . وهناك تمثيل او تصوير آخر ـ هجائي واعجابي في الوقت ذاته ـ لمصادر الرأسمالية بحسب ماكس ڤيبير ، وبالمماثلة ، لكل مجتمع آخر مؤسس على اخلاقية فعالة . ثم ان هناك استدعاء ـ يميل الى التعاطف اكثر مما يميل الى الهجاء ـ لعلم اخلاق ديني بلا دين .

ويبدو لي ان بقية اشخاص (الڤيكونت المشطور) ليس لهم معنى الا بنسبة ما يعملون في عقدة الرواية . بعضهم جاء اليّ بشيء من البسر فاكتسب حياة خاصة كالمرضع سيباستيين ، وكالفيكونت الشيخ إيولف في ظهوره المقتضب . أما شخصية الراعية باميلا فليست سوى رمز فكرة تخطيطية للطبيعة الملموسة لدى المرأة بالمقابلة مع لا انسانية المشطور .

وماذا فيما يتعلق بميدار المشطور ؟ قلت ان لديه حرية اقل من حرية الآخرين ، وقد أثقل بخط سير سبق لمصادفات العقدة ان حددته. ولكن على الرغم من هذا الضغط ، فقد توصل الى اظهار ازدواجيته الاساسية التي تتجاوب مع شيء لم يكن قد توضح بعد في ذهن المؤلف . وكان قصدي ، وهو أمر قائم ، ان احارب جميع انقسامات الانسان ، وان اتنبأ بقدوم الانسان الكلي . ولكن الواقع يدل على ان ميدار غير المحدود في البدء ، لا شخصية له ولا وجه . ولا نعلم عن ميدار العائد في النهاية اي شيء ، وميدار الذي يعيش في القصة هو فقط ميدار باعتباره نصف نفسه . وهذان النصفان ، او هاتان الصورتان المتعارضتان من اللاانسانية ، تظهران اكثر انسانية ، وتكتسيان علاقة متناقضة ، فالنصف الشرير في منتهى التعاسة ويستدعي الشفقة ، والنصف الخيّر في منتهى الحزن بما يثيره من سخرية . وجعلت النصفين يتلوان مدحا للانقسام ، مطبوعا بطابع الصدق ، عن وجهات نظريهما المتضاربة ، كما يتلوان مدحا ضد « الكمال البليد » . الأن الرواية ولدت في حقبةانقسام تنتهي بأن تعبر على الرغم منها عن الوعي المنقسم ؟ (...) وعلى أية حال فان الرواية تذكرني ، بما فيها من دينامية عفوية داخلية ، بما كان على

الدوام وسيبقى موضوعي السردي : شخص يفرض على نفسه بشكل طوعي قاعدة صعبة ويتابعها حتى نتائجها الاخيرة ، وذلك لانه من دونها لا يمكنه ان يكون هو نفسه امام نفسه ولا امام الآخرين .

* * *

هذا الموضوع ذاته نجده في حكاية او رواية اخرى هي (البارون المعلّق) وقد كتبتها قبل سنوات في عامي ١٩٥٦ — ٥٧ . ويضيء التاريخ الوضع الفكري في هذه الحالة ايضا . انها حقبة من التفكير حول الدور الذي يمكن ان نؤديه في الحركة التاريخية ، بينما تتناوبنا آمال جديدة مع خيبات ومرارات جديدة . وعلى الرغم من كل شيء فان الازمنة تحمل على الاعتقاد بأنها تسير نحو التحسن . والمقصود هو ايجاد العلاقة الصحيحة بين الوعي الفردي ومجرى التاريخ .

هنا ايضا كنت افكر منذ عهد طويل بصورة تدور في رأسي : غلام يتسلق شجرة ، ثم يصعد ، ما الذي يحدث له ؟ انه يصعد ويدخل عالما آخر . كلا ، انه يصعد ويصادف اشخاصا خارقين . انه يصعد ويسافر من شجرة الى شجرة اياما بأكملها ، بل افضل من ذلك ، إنه لايهبط على الاطلاق ، انه يرفض النزول الى الارض ، ويقضي كل حياته في الاشجار . تراني اصنع من ذلك حكاية هروب من العلاقات الانسانية ، من المجتمع ، من السياسة ؟ كلا ، والا كان ذلك امرا بدهيا ولا طائل وراءه . لن تستأثر اللعبة باهتمامي الا اذا صنعت من هذا الشخص الذي يرفض السير على الارض كالآخرين ، لا كارها للبشر بل انسانا متفانيا في حب القريب وخيره فيدخل في حركة زمانه ، ويصمم على المشاركة في كل مظهر من مظاهر النشاط في الحياة : من انجاح التقنيات في الادارة المحلية الى رغد العيش . كل ذلك وهو يعلم ان طريقه الوحيد ، لكي يكون حقا مع الآخرين ، هو ان ينفصل عنهم ، وان يصر على ان يفرض على الاخرين وعلى نفسه هذه الفرادة غير المألوفة وهذه العزلة لكل ساعة ولكل لحظة من الحياة ، كعزلة الشاعر ، والمكتشف ، والثوري في اوقات ابداعهم : انه التناقض الذي

يعيشه من يوجد في الأشجار لدوافع محتملة ، ثم ينزل ما إن تزول هذه الدوافع . ويبقى هذا « المعلّق » بدافع موهبة داخلية على الاشجار حتى لو لم يوجد أي سبب خارجي للبقاء فيها . ان الانسان الكامل ، الذي لم أظهره بوضوح في (الفيكونت المشطور) يتطابق في (البارون المعلق) مع الذي يحقق كماله الخاص باخضاع نفسه لنظام طوعي يتسم بالقسوة والضغط . ويحدث لهذا الشخص شيء اراه غريبا حقا اذحملته على محمل الجد ، وآمنت به ، وجرى تماثل بيني وبينه . ويجب ان اضيف انني في بحثي عن حقبة ماضية لأموضع فيها بلادا محتملة مكسوة بالأشجار ، قد جذبني سحر القرن الثامن عشر والحقبة المضطربة بين هذا العصر والذي يليه . وهذا هو البطل ، البارون كوسمو لافيرس دو روندو ، ينبثق من الاطار الهزلي للتاريخ ، ويأتي الي بصورته الاخلاقية ، وملامحه الثقافية المحددة جدا . وشكلت ابحاث اصدقائي المؤرخين حول مفكري عصر الأنوار واليعاقبة الايطاليين حافزا ثمينا لمخيلتي . حتى الشخصية الانثوية فيولا التي دخلت في لعبة الخلفيات الاخلاقية والثقافية عارضت حتمية عصر الانوار ، والدافع الباروكي ثم الابتداعي نحو الكل الذي يوشك ان يصبح دفعة تدميرية ، او انسياقا الى العدم .

وهكذا فإن فكرة (البارون المعلق) قد واتتني بطريقة تختلف تماما عن طريقة (الفيكونت المشطور) . وبدلا من رواية خارج الزمن ، ذات ديكور غير مخطط له تماما ، وأشخاص رمزيين ضعفاء ، وحبكة تشبه حبكة حكايات الاطفال ، كنت منجذبا على الدوام في كتابتي بتحقيق « معارضة » تاريخية ، وفهرس من صور القرن الثامن عشر ، تذكر فيه التواريخ والارتباطات بالاحداث ومشاهير الأشخاص ، ومشاهد طبيعية خيالية ولكنها موصوفة بدقة وحنين ، وحكاية تهتم بان تبرز بصدق وواقعية حتى لا واقع اللقى المبدئية ، وزبدة القول انني صرت اتذوق الرواية بالمعنى التقليدي للمصطلح .

وفيما يتعلق بالأشخاص الثانويين ، الذين ولدوا من تكاثر عفوي في هذا المناخ الروائي ، ليس هناك شيء كثير يقال . فالعنصر الذي يجمع

بينهم في شبه مجموعهم هو انهم منعزلون ، وان كلا منهم لم عزلته الناقصة وتجنبهم جميعا الطريقة الوحيدة الصحيحة التي هي طريقة البطل . ولنتأمل حالة الفارس المحامي فهو يكرر عدة صفات من صفات الدكتور تريلاوني . ويبدو وكأن القرن الثامن عشر ، وهو القرن الكبير لاصحاب الشذوذ في الطبائع ، قد صنع خصيصا ليحتضن هذا العرض من الاشخاص الغريبي الاطوار . ولكن يمكن ان ينظر الى كومو ايضا كانسان شاذ يبحث عن اعطاء معنى كوني لشذوذه . ومن هذه الزاوية فان (البارون المعلق) لا يستنفد المشكلة التي طرحتها . فمن الواضح اننا نعيش اليوم في عالم الا أصحاب شذوذ فيه ، عالم اشخاصه يتنكرون لفرديتهم البسيطة ، وذلك لكثرة ما تحولوا الى كمية مجردة من السلوكات المسبقة الانشاء . والمشكلة اليوم لا تمس ضياع قسم منا ، بل تمس الضياع الكلي ، وعدم الوجود .

ومن الانسان البدائي الذي كان يتوحد مع الكون ، ويمكن القول انه لم يكن يختلف عن المادة العضوية ، وصلنا ببطء الى الانسان الاصطناعي الذي توحد مع المنتجات والمواقف ، وهو ايضا غير موجود في عدم تماسه مع أي شيء ، وليست له علاقة صراع ولا علاقة انسجام من خلال هذا الصراع ، مع ما يحيط به من طبيعة او تاريخ ، ولكنه لا يصنع شيئا سوى « العمل » بشكل مجرد .

هذه العقدة من الافكار كانت قد انتهت شيئا فشيئا بان تطابقت مع صورة كانت تشغل فكري منذ عهد طويل : لامة او شكة (٢) تمشي ولكن داخلها فارغ . حاولت ان اكتب حكايتها في عام ١٩٥٩ ، فكانت حكاية او رواية (الفارس اللاموجود) . يأخذ المحارب آجيلولف اللاموجود الصفات النفسية لنمط من الاشخاص المعروفين جدا في جميع طبقات مجتمعنا . وسرعان ما بدا لي العمل مع هذه الشخصية ميسورا . ويمثل هذا المحارب الارادة والوعي . اما معلم الفروسية غوردولو فيمثل العالم الموضوعي . وهو لا يملك الاستقلالية النفسية للمحارب . ذلك ان اشباه المحارب موجودون في كل مكان ، اما اشباه معلم الفروسية فلا يوجدون الا في مؤلفات الاثنولوجيين .

هذان الشخصان ، واحدهما يملك فردية اللذة والآخر فردية الوعي ، لا يمكنهما ان يتوصلا الى انجاح قصة . انهما يبدآن الموضوع الذي يجب ان يتوسع على ايدي اشخاص آخرين يتصارع في نفوسهم الوجود واللاوجود . والشاب هو من لا يعرف اذا كان موجودا او غير موجود . وعلى هذا فالشاب هو البطل الحقيقي لهذه الرواية . وهذا الشاب اسمه ريمبو ، وهو سيد فارس على طريقة ستندال . انه يبحث عن براهين وجوده كما يفعل سواه من الشباب . وتحقيق الوجود يكون في العمل ، وهكذا فان ريمبو يمثل اخلاقية الممارسة والتجربة والتاريخ . واحتاج الأمر الى شاب آخر هو توريسموند وهو يمثل اخلاقية المطلق التي بموجبها يجب أن يتفرع تحقق الوجود من شيء ما غير الذات ، مما كان موجودا قبله ، من الكل الذي انفصل عنه .

ان المرأة موجودة بالتأكيد لدى الشابين . وعلى هذا تصورت امرأتين : الاولى هي برادامانط ، او الحب كتناقض ، كحرب ، وهي حبيبة ريمبو . والثانية بملامحها غير الظاهرة تماما هي صوفرونيا ، او الحب كانسجام ، كسلام ، كحنين الى رقاد ما قبل الولادة ، وهي حبيبة توريسموند . وبرادامانط او الحب كحرب ، تبحث عما يخالفها ، اي عن اللاوجود ، لذلك تعشق آجيلولف المحارب .

* * *

كان قد بقي علي ان ابين الوجود باعتباره تجربة صوفية للذوبان في الكل ، فاغنر ، بوذية الساموراتيين ، وينجم عنهما فرسان الغرال Graal (٣) . وبمقابل ذلك الوجود باعتباره تجربة تاريخية ، ووعي شعب مبعد حتى ذلك الحين عن التاريخ ، عارضت فرسان الغرال بشعب الكورنوازيين ، وهو شعب في منتهى البؤس يقاسي ابشع انواع الاضطهاد حتى انه لا يدري هل هو موجود في العالم ، ولكنه ما يلبث ان يشعر بوجوده عن طريق النضال .

وجدت الآن جميع العناصر التي اردتها . وكان يكفي ان اجعلها تتحرك تحت ثقل هذا القلق الوجودي الذي يحمله هؤلاء الاشخاص

في ذواتهم . ولكني لم اترك نفسي هذه المرة تنساق في مجرى التاريخ كما في (البارون المعلق) ، بمعنى انه لن ينتهي بي الامر الى ان اؤمن بماروبته . هنا كان السرد ، وكان يجب ان يتحول الى ما يسمونه بـ « التسلية » . وهذا المصطلح لـ « لتسلية » لطالما سمعته على اعتبار ان القارىء هو الذي يجب ان يتسلى : وهذا لا يعني انها تسلية للكاتب الذي يجب عليه ان يروي بتجرد ، ويناوب بين المقاطع الحارة والمقاطع الباردة ، وبين السيطرة على ذاته والعفوية . والواقـع ان طريقـة الكتابة هـي التي تسبب اكبـر قدر من الجهد والتوتر العصبي . وفكرت عندئذ ان اعمم جهدي الخاص في الكتابة بأن اجعل منه شخصا ، وهكذا تصورت الراهبة الناسخة ، كأنها كانت هي التي تروي ، واسهم هذا في حصولي على انطلاقات ابعد مدى واكثر عفوية ،كما اسهم في تقدمي .

ولقد لاحظتم انني احتجت ، في هذه الحكايات الثلاث ، الى شخص يتحدث بصيغة المتكلم لربما لتصحيح البرود الموضوعي الخاص بالسرد الخرافي بوساطة هذا العنصر الشائي للتقارب ، الذي يبدو ان النثـر الحديث لا يستطيع الاستغناء عنه . فاخترت في كل مرة شخصا هامشيا او على الاقل مجردا من مهمته في العقدة : ففي (الفيكونت المشطور) كانت صيغة المتكلم على لسان غلام ، لانه لايوجد منهج اكثر تجربة في هذه الحالات من رؤية كل شيء من خلال عيني طفل . وفي (البـارون المعلق) جعلت الاجوبة تجري بصيغة المتكلم على لسان شقيق كومو . اما في (الفارس اللاموجود) فقد استعملت هذه الصيغة خارج سياق السرد تماما ، وذلك على لسان راهبة .

وكما انكم احرار في تفسير هذه الحكايات الثلاث كما تشاؤون ، فانتم احرار ايضا في مشاعركم بعدم التقيد بالعلاقات التي عرضتها حول تكوينها . لقد تمنيت ان اصنع ثلاثية تقوم على التجارب ، وتهدف الى معرفة كيف نحقق ذواتناكائنات بشرية : ففي (الفارس اللاموجود) نسعى الى غزو الوجود ، وفي (الفيكونت المشطور) ننشوف الى الكمال فيما وراء التشوهات التي يفرضها علينا المجتمع ، وفي (البارون المعلق)

نجد الطريق الى كمال غير فردي يجب بلوغه من خلال الاخلاص في تقرير مصيرنا الذاتي الفردي : وهذه كلها مستويات تقربنا من الحرية . وفي الوقت ذاته اردت ان تكون الحكايات الثلاث « منفتحة » كما يقال ، فيها مقومات الحكاية ، ولها منطق التتابع في الصور ، ولكنها لاتبدأ حياتها الفعلية الحقيقية الا في اللعبة غير المتوقعة للامثلة والاجوبة التي تثيرها لدى القارىء . واخيرا اردت ان ينظر اليها كشجرة عائلة لاسلاف الانسان المعاصر ، هؤلاء الاسلاف الذين يخفي وجه كل واحد منهم بعض ملامح الاشخاص الذين هم حولنا ، وحولكم ، وحولي .

هــوامش

* للاطلاع على حياة نورج وخصائص شعره انظر العدد ٣٣٦ / ص ١٩٢ / من هــذه المجلة .

(١) اركاديا Arcadie : منطقة من بلاد الاغريق ، يقطنها الاركاديـون . وكان شعراؤها القدامى قد صنعوا منها مقاما للبراءة والسعادة .

(٢) لامة او شكة : مجموع آلات الوقاية المعدنية كالدرع والخوذة مما يقي الفارس .

(٣) الغرال Le Graal او الغرال المقدس هـو الاناء الـذي استعمله السـيد يسوع المسيح في العشاء السري الاخير مع حوارييه ، وفي هذا الاناء جمع يوسف الاريماتي الدم الذي سال من خاصرته بعد ان طعنه القائد الروماني . في القرنين الثاني عشر والثالث عشر روت كثير مـن روايات الفروسية « البحث عـن الغرال » من قبـل فرسان الملك ارثور . واشهر الاعمال المعروفة في هذا الموضوع هي اعمال كريتيان دو تروا ، وروبير دو بورون ، وولفرم فون ايشنباخ الذي اوحى الى الموسيقار الالماني ريتشارد فاغنر بماساته الموسيقية (برسيفال Parstifal) .

★ ★ ★

(كتاب الشهر)

المنسينور كيشوت

ميخائيل عيد

« المنسنيور كيشوت » رواية غراهام غرين الصادرة عن وزارة الثقافة في دمشق تحمل الرقم (٣٠) من السلسلة الروائية التي تصدرها الوزارة . وهذا يعني ان وزارة الثقافة قد اصدرت عدداً ليس بالقليل من الروايات العلمية .. واصدار ثلاثين رواية عالمية حريٌّ بان يثير جدلا ثقافيا تترجع اصداؤه في ارجاء الوطن العربي من ادناه الى اقصاه .

* ميخاليل عيد : شاعر وباحث من القطر العربي السوري ، له عدة أعمال مطبوعة وخاصة في ادب الاطفال والترجمة .

اجل ، ان اصدار ثلاثين رواية عالمية هو حدث ثقافي هام ، ولكن اين اصداء هذا الحدث الهام ، وهل كانت على مستوى الحد الادنى من اهميته ؟ اين هم النقدة ، واين هم الروائيون ، واين هم المترجمون ؟ ان ترجمة هذا العدد من الروايات يعني هؤلاء جميعا .. ان الصمت هنا مسألة تثير القلق بشأن مصير الثقافة العربية ..

كلنا مسؤول ، ولا عذر لاحد منا . فهل سنعيرها ما تستحقق من اهتمام ، ام سيرمي كل منا اللوم على الآخرين ؟ فتتفاقم الامور ويختلط الصالح بالطالح والجميل بالقبيح ..

• • •

تبدا رواية « المنسنيور كيشوت » ببساطة : حدث ذلك كما يلي : «امر الاب « كيشوت » مدبرة منزله ان تعد له طعام غدائه الانفرادي ، وانطلق لشراء النبيذ من تعاونية محلية .. الخ ».

ونمضي معه في سيارته العتيقة التي رافقته زمنا طويلا ولم يتخل عنها بل هو يضرع الى الله كي تبقى صالحة للعمل حتى بعد رحيله من هـذه الدنيا .. وندرك اننا امام انسان ، امام « دون كيشوت » حقيقي ، لـه جذوره الاخلاقية ــ الانسانية الضاربة عميقا ، وله الخيال المجنح وعذوبة الروح .. ولم تكن مفارقة أن يدعو سيارته « روسينانت » فجواد سلفه المظيم كان يحمـل هذا الاسـم . ولا ننسى أنه يدعو رفيـق سـفره « سانشو » .

ونحس على الفور اننا امام انسـان طفل الروح ، طفل في ثيـاب رجل ، ولكنه رجل يفكر بصفاء ذهن ، لاتحجب عنه القراءة رؤية الوقائع، بل هو يتأمل كل شيء مدنس دنسا مطلقا .. وهو قادر ، في الكثير من الاحيان ، على فصل الحنطة عن الزؤان ، اذ لديـه معيـار الصـدق في التعامل مع الكائنات ، ولديه الكثير من الحب للناس والكائنات والحقيقة.

يلتقي الاب كيشوت ، وهو عائد مـن التعاونية بسيـارة مرسيدس فيها مطران ، وكان لديه « مايسـوغ خوفه من المطارنه » (ص ٩) اذ كان يدرك جيدا مقدار « كراهية مطرانه له » (ص ٩) وكان ذلك المطـران قد انهى معه حوارا حول دون كيشوت بحزم المطارنه : « لا اسلاف لمثل هذا النوع من الرجال » .

ولكن مخاوف الاب كيشوت تتبدد ، فالمطران الذي لقيه ليس من جنس ذلك المطران .. وكان غراهام غرين يريد أن يقول لنا : « ليس الكل سواء في ضيق الافق والتعصب ، بل ثمة ، حتى هناك ، نسمات منعشة وآفاق رحبه » .. ونسير معه على بصيرة من أمرنا .

يرتاح الاب كيشـوت لكلمـات المطـران الجديـد .. ونسمع الحوار التالي :

ـ « يشرفني أن أحل ضيفا على بيت « دون كيشوت » .

ـ « مطراني لا يروقه الكتاب » .

ـ « القداسة والتقويم الادبي لا يتفقان دائما » .

ونفاجأ باشياء كثيرة جميلة وبسيطة .. فالاب كيشـوت الذي لايعرف ان الشريحة التي يتناولها كل يوم هي من لحم الخيل ، ويصلي « كي لا يلحظ المطران ذلك » . (ص ١٣) .. ومما لا يستطيع أن يفهمه هو : « كيف يمكـن أن تخلـق البعوضـة من اجل منفعة الانسـان ، اية منفعة ؟ » .

ويشبه له المطران البعوضة « بالسوط بين يدي الرب . وهي تعلمنا كيف نتحمل الالم من أجل محبته .. » وإن طنينها الممض قد يكون « طنين الرب نفسه » (ص ١٨) .

ويفمغم الاب كيشوت : « يمكن تطبيق المنفعة ذاتها على البرغوث » وندرك أي متأمل في ثوب هذا الكهنوتي . ويتراجـع المطـران : « هذه

أسرار عظيمة . فلو لم تكن هذه الاسرار ، أين سيكون ايماننا ؟ » وندرك أية روح متسامحة في صدر هذا المطران .

وتنعكس على هذه المرآة صورة المطران الآخر الذي لايقبل الهزيمة، ولا يعرف التسامح :

ـ « واحسرتاه ! مطراني يعرف ضآلة قدراتي » .

ـ وهل باستطاعة مطرانك اصلاح سيارتي ؟ » .

ـ كنت اقصد قدراتي الروحية » .

ـ الكنيسة بحاجة الى اصحاب القدرات العملية ايضا فالبراعة في عالم اليوم . اعني المعرفه الحقيقية بشؤون الحياة يجب ان تبقى ملازمة للعبادة ، وان اسقفا يتمكن من تقديم خمرة جيدة ، وجبنه جيدة (كذا) وشريحة لحم ممتازة لضيف طارىء ، لهو جدير للعمل (كذا) في دائرة مهما علا شانها ونحن موجودون لاعادة الخطاة للتوبه ، وهم بين البرجوازيين اكثر منهم بين الفلاحين . اتمنى لك ان تنطلق مثل سلفك « دون كيشوت » على دروب العالم العامة .. » .

ـ « كان سلفي مجنونا ياسيدي المطران » .

ـ « هكذا قيل الكثير في القديس « اغناطيوس » .

ومن ثم يسأله الاب كيشوت :

ـ « وهل تريد مني الخروج لطاعنة طواحين الهواء ؟ » .

ـ « مطاعنة الطواحين وحدها التي جعلت « دون كيشوت » يكتشف الحقيقة وهو على فراش الموت » .

ويرتل المطران وهو ينطلق بسيارته المرسيدس : « لا طيور هذا العام في أعشاش طيور العام الماضي « . (ص ٢١ و ٢٢) .

وتترجع بعيدا في اغوار نفوسنا اصداء هذه الحكمة القديمة التي تريدنا ان نستخلص الحكمة من وقائع زماننا ، وان نتطلع الى الامام مزودين بوسائل عصرنا .

* * *

يرّقى الاب كيشوت ، بناء على اقتراح من المطران الذي زاره ، الى رتبة منسنيور على الرغم من ارادة مطرانه المباشر الذي ينصحه بالتعقل كي لا يشين اللقب الجديد الذي خلع عليه . ثم يطلب نقله من بلدته « التوبوسو » الى اسقفية اخرى .

قد تكون الرسالة التي ارسلها هذا المطران الدوغمائي المتعصب الى المنسنيور كيشوت من اقصر الرسائل واكثرها استفزازا للمشاعر الانسانية السامية .. ولا ابالغ اذا قلت إنها من بين الرسائل التي يصعب نسيانها ، إذ فيها من السم والضغينة ما يحسدها عليه الكثير من الأفاعي ، والكثيرون من كارهي البشر .

* * *

ويلتقي عمدة « التوبوسو » الذي نظم اليمين صفوفه واسقطه في الانتخابات مع « المنسنيور كيشوت » الذي اقصي عن المدينة على يد المطران .

وتبدأ حوارات جديدة ويبدأ السفر ..

أما الحوارات فتبدأ ببث الهموم الشخصية التي ندخل منها بلطف الى الهموم الانسانية العامة ، فنرى العام خاصاً والخاص عاماً .. واما العمق والشفافية ففي كل مكان . في الأمور السياسية المصرية ، وفي المداعبات الرقيقة بين الكاهن والعمدة . فالعمدة يرى ان متاعب « المنسنيور » ناجمة عن وضع ثقته بالكنيسة ، ويرد « المنسنيور » : « إنها مشكلة المطران لا الكنيسة » ثم يقوم بهجوم معاكس : « لقد خذلك حزبك » (ص ٢٨)

يقول العمدة : « وحتى في حزبك انت ايضا يا أبتي .. كان هناك يهوذا .. »

— وفي حزبك « ستالين »

ونتابع معهما السفر في العصور والأمكنة .. نبتسم ونحن في غاية الجد ، تطرح القضايا الكبرى في اسئلة لا تشبه الأسئلة التي توجع الرأس ، والمسائل هنا لا تسبقها « مقدمات منطقية أو فلسفية » تحاول تفسيرها فتزيدها تعقيداً وغموضاً .. المسائل هنا انبثاقات لطينة تطل براعمها الزاهية من تراب الحياة الذي يمر تحت اقدامنا ونسير نوقه الى حين ثم نسير فيه .

لكل كلمة هنا وظيفتها الحيوية الدقيقة وظلالها الموحية وخلفيتها الفكرية والسياسية . فها هوذا العمدة يدعو الكاهن الكاثوليكي الى بيته « لتناول كأس من الفودكا الأصلية »

ويسأله الكاهن :

— « فودكا ؟ »

ويرد العمدة :

— « الفودكا البولندية يا أبتي .. إنها من بلد كاثوليكي » .

ونضع ايدينا على قلوبنا ، فالمسألة تخصنا أيضا .. الا تمزق الخلافات كل أواصرنا بأهلنا وبالآخرين ؟

وتتصاعد حرارة الحوار ، وتذيب الفودكا والدعابات أطراف المسائل الحادة والجارحة ، ويرى المتحاوران اللذان يسعيان الى اسعاد الآخرين، كل بطريقته ؛ ان المسافة التي تبعد احدهما عن الآخر ليست واسعة ولكن السياسة والتعصب اقاما فيها الكثير من العوائق والحجب ، ومن المرايا المشوهة .

ولكن الباحثين عن الحقيقة باخلاص لا يرضون بالقشور دون اللباب . إنهم يرجون على شيء من اليأس ، ويؤمنون على شيء من الشك ، وحين يشكون يبقى في قراراتهم شيء من الايمان ، ويبقى شعورهم بالغربة في هذا العالم المزدحم جدا بالتفاهات والغرائب قاسما مشتركا بينهم . وقد يكون هذا الشعور المشترك، وحب الحياة وأفراحها، والسعي الى جعلها اجمل هو ما يجعل « الصمت الرفاقي » يدب بين احدهم والآخر حتى او كانا تحتا لوائي فريقين متنابذين : الكنيسة والحزب .

وحين يتكلم احد هؤلاء « الغرباء » الى الآخر تدب الحياة في الكلمات، ويتألف الشعر والفلسفة معا .. يقول الكاهن :

ـ « لقد بعثت كأس الفودكا في حلما .. ثم جاءت الكأس الثانية فأخذت ذلك الحلم »

ثم يردف وكأنه لم يسمع ما قاله المهدد :

ـ « لماذا ؟ مثل هذا الحلم السعيد .. ثم يعقبه اليأس ؟ » (ص ٣٦)

ويعترف الكاهن بأن صلاتـه صارت ضربا من العادة ولم تعد فرضا :

ـ « ليس يسيرا الاقلاع عن عادة . العادات ، حتى المملة منها ، يمكن أن تكون مغرية » . (ص ٣٧)

قد يكون اجمل ما في الرواية إن القضايا الكبرى التي تطرحها تنبثق من السياق الطبيعي كما ينبثق الينبوع الصافي من منبعه ، فلا قسر ولا افتعال ، بل انسياب واقعي وعفوي ، وليس ثمة ادنى ما يشير الى غير الواقعي أو المصطنع .. فرسالة المطران المتزمت يفوح منها التزمت ويحاصرنا حتى نكاد نختنق ، وعفوية « تيريزا » غير المصطنعة تنقلنا الى جو نقي فنبتسم وترتخي اعصابنا المتوترة فننعش ونتمنى لو أن هذه الخادمة البسيطة من بين اقاربنا او معارفنا .. وقد يكون سر الموهبة

الاساسي يتجلى ،اول ما يتجلى ، في خلق هذا الوسط الطبيعي ، ومثل هذه الكائنات الطبيعية التي تردُ رداً « غليظاً » على الفلط .. وذلك لان غطرستها « مثلنا جميعاً » (ص ٤٠) .. وأنى للمتزمتين أن يفهموا هذه الحقيقة الاولية البسيطة ؟ واما الذين لهم « غطرستهم » فيكونون ، دائماً ، اقرب الى ناموس المحبة منهم الى ناموس العدالة مع ايمانهم بضرورة احقاق الناموسيين معاً ، اذا كان ذلك متاحاً . وهم يفضلون ناموس المحبة لانه اشمل واسمى من كل النواميس الانسانية .

ينطلق المنسنيور كيشوت والعمدة « سانشو » في رحلة عبر اسبانيا وقد تزودا بالكثير من الزاد وبالكثير من الخمر .. ويضطران الى تناول طعامهما عند جدار رسم احدهم عليه منجلاً ومطرقة ، فيقول الأب كيشوت :

ــ « كنت افضل تناول طعام الغداء في ظل صليب .

ــ وماذا يهم يا ابتي ؟ فلا الصليب ولا المطرقة يؤثران في طعم الجبنة وفوق ذلك ،هل هنالك ثمة (كذا) فارق بين الاثنين ؟ ان كلا منهما احتجاج ضد الظلم » .

ويتوالى الحوار ، ويتوالى تنقلهما بين الناس والامكنة .. انهما يسعيان الى تغيير العالم ، وعلى الذي يسعى الى تغيير شيء أن يعرفه اولا .. وعلى الطريق الى معرفة العالم يجري التعمق في فهم المبادىء والنظريات ، ويجري ايضا توسيع هذه وتلك وتعميقهما .. وعلى الطريق الى تغيير العالم الذي نعيش فيه ونعمل على جعله اغنى واجمل نعيد قراءة الماضي ، فكراً وممارسة ، وكثيراً ما نجد ان « الهراطقة » من كل حزب « يحرفون كلمات الرب » وها هوذا الكاهن يلفت نظر العمدة الى ان الماركسيين لم يفهموا اقوال « نبيهم ماركس » على حقيقتها .. وانهم حرفوها ، وخصوصاً قوله : « الدين افيون الشعوب» ويوضح ذلك فيقول :

ــ « نعم . لكنه كتبها في القرن التاسع عشر يا « سانشو » ، وفي تلك الايام ، لم يكن الافيون مخدراً سيء الصيت ولا مذموماً اكثر من غيره ــ « اللودانيوم » يومها كان مستحضراً مبدئاً فقط . ولم يكن يستعمل ذلك المهدىء غير اصحاب النعمة ، دون أن يقدر الفقراء على امتلاكه . وكل ما اراد « ماركس قوله » هو أن الدين مهدىء الفقراء . انه أفضل لهم من ارتياد الحانات المبهرجة . ولعله أفضل لهم حتى من الخمرة هذه . فالانسان لا يستطيع العيش من غير مهدىء » (ص ٤٥) .

ويقترح الكاهن أن ينادي العمدة بيا صديق : لان الاصدقاء أقل عرضة للامتثال من الرفاق .. فكم قتل من الرفاق بايدي رفاقهم !.. ويسأله العمدة :

ــ « الا تبدو كلمة صديق ابعد قليلا بين اسقف كاثوليكي وماركسي ؟ »

ــ « منذ بضع ساعات خلت ، قلت انه يجب ان نجد شيئاً مشتركا بيننا » .

ــ « ربما كانت الخمرة هي ذلك الشيء المشترك يا صديقي » (ص٥٥).

ولكنهما يعرفان جيداً أنها ليست الخمرة وحدها . لقد كسرا قواقع الايديولوجية الصلبة التي تفصل احدهما عن الآخر ، وسبحا في الاعماق الدافئة ، حيث الهموم المشتركة ، والامال النبيلة بتغيير العالم نحو الافضل .. وحين يزاح جدار الدوغمات يصير الفهم ايسر .. وان كان الايمان يحتاج الى ما هو اكثر من الفهم .

ويلفت الكهنوتي نظر الماركسي الى أن الماركسيين جعلوا « ماركس » و « لينين » معصومين عن الخطأ كما جعلت الكنيسة قديسيها معصومين .. ثم يعترف بأنه يتمسك بكتبه العتيقة ولكن الشكوك تراوده أحيانا .. ويدعو صديقه قائلا :

ــ « أرجو ياصديقي أن تدع مجالا للشك احيانا . الشك من طبع بني البشر » .

قال العمدة : « احاول الا اشك » .

ــ « وأنا كذلك . اننا متشابهان في هذا بالتأكيد » .

ووجدا ان الشعور بالشك : « قد يؤلف بين قلوب الرجال اكثر مما يفعله شعور مشترك بالايمان . المؤمن يقاتل اخاه المؤمن بسبب سحابة خلاف . اما الشاك فلا يقاتل غير نفسه . » (ص ٦٤) .

ونمضي معهما فنرى السخرية اللطيفة ، والشك القاسي ، ولكننا نبقى في الحالين مع القضايا الهامة التي ارقت البشر ومازالت تؤرقهم . ويشعر هذا الماركسي ان صديقه الكاهن أقرب اليه من بعض « الرفاق »، ويشعر هذا الكاهن ان هذا الماركسي أقرب اليه من بعض « الكهنة » .. ويتابعان شعرهما في « روسينانت » سيارة الكاهن التي الفها ويأبى ابدالها .. ويتبادلان الاحاديث حول الحلم بالسعادة على الأرض ، والحلم بالسعادة الاشمل في السماء ، وحول السخافات في الكتب ، وحول السخافات في الفروسية ، وحول ضرورة الحلم ، وضرورة الكتب ، وحول ضرورة ان توجد فروسية . فثمة في كل نظام اجتماعي « رجال حرس »، يدورون في كل فلك « ويدورون حتى مع الريح القادمة من جهة الشرق » (١١٧) أما الآخرون من محبي العدالة والخير فانهم يمضون الى أهدافهم غير آبهين بمواجهة العواصف .. ثم قد لا يوجد فرق جوهري بين الواحد منهم وبين الآخر حتى لو ارتديا ملابس « ايديولوجية مختلفة » .

ويعانيان الضيق بالحاضر ، يرغبان في السفر الى المستقبل ، ويبقى السفر الى المستقبل رغبة لا اكثر ، اما الماضي فيستعان بالذاكرة ، وهما يعرضان امامنا لوحات غنية من الماضي ، ماضيهما الشخصي وماضي اسبانيا العام ، ويستخلصان الحكمة مما يريانه او يتذكرانه وتكون الحكمة في سياق الحدث او الذكرى لا من خارجه او خارجها ، ونرى وجه ماركس في وجه الفارس الخالد « دون كيشوت » فهو الآخر له كتب فروسيته التي تنتمي الى الماضي الذي تفجع عليه في اكثر من موضع اذ « يرمى كل مقدس يدنس » (ص ١٤١) .

وتطرح مسألة العدل والعقاب بذكاء في أثناء لقاء المسافرين بلص محارف هارب من الشرطة يحميه الكاهن : « وليس من العدل أن يكون المستقيمون من الناس جلادي سواهم » (ص ١٧٠) .

ولكن اللص يسلبهما ما كان محتاجا اليه من ملابس وطعام ، ثم يأخذ حذاء الكاهن .. وتلقي الشرطة القبض على اللص ، وكان اسم الكاهن على الحذاء الذي أخذه ، فمن عادة القيمة على منزله ان تكتب اسمه على كل حذاء يشتريه ، ويسبب ذلك بعض المتاعب للكاهن ويكون سببا في اجراء حوار آخر حي مع الدوغمائيين من كهنة ورجال سلطة. فهذا الكاهن ليس مؤمنا بالله فحسب بل هو يلمسه : « اقول لك بان المسألة ليست مسألة معتقد ، أنا احس الله » (ص ١٨٩) وهو حين يغضب لا يظل على غضبه : « وشر هذه المرة أن غضبه قد تبدد ، وان حزنا عظيما بدأ ينمو فيه بدلا من ذلك الغضب » (ص ١٨٩) ولكنه لا يستطيع السكوت على الباطل .

واذ يعود الحرس بالاب كيشوت الى منزله ، ويستدعون له الطبيب، نرى ونسمع مالا يرى أو يسمع الا في الاعمال الابداعية الكبيرة . نرى العادي يصير خارقا ، أو اننا نرى جوهر الخارق في جوهر ماكنا نحسبه في الامور العادية ، ونسمع المسائل الاعقد تناقش بكلمات بسيطة وواضحة في أثناء تصادم الطباع الانسانية المختلفة . فأحد رجال الدين يرى : « ان هذه حرية بالغة الخطورة » فيرد عليه المنسنيور كيشوت قائلا : « لكن الله منحنا اياها ، اليس كذلك ؟ الحرية ؟.. وذلك هو السبب في أنهم صلبوه » (ص ٢٢٤) ثم يعلن امامه أن ماركس هو أكثر « من أسيء فهمه » وأن البيان الشيوعي « يحوي على اكثر الثناءات للدين اثارة » . انه يتحدث عن « اعظم انجذاب صوفي سماوي للحماس الديني» (ص ٢٢٥) ويقدم البراهين على ما يقول .

ولكن المؤسسة ـ الكنيسة ، والمؤسسة ـ الحزب يوسعان الخنادق بين الجانبين ويعمقانها .. ومن اين لصوت حالم ـ « مجنون » ان يردم ما وسع الجانبان وما عمقا .

ويهرب المنسنيور مرة اخرى من هذا الجو الذي لا يطاق .. ويرافقه العمدة ، يلازم شبح الالحاد الايمان ، وتكون حوارات واعترافات .. وتكون صدامات بين الايمان الذي يرفض الا التجسد في عمل ، وبين مالئي الدنيا شعارات ودعوات الى الايمان وهم يعملون نقيض ما يقولون . وندرك ان صنف « المجانين » الرائع لن ينقرض ابدا على الرغم من ان المبدع يبتعد او يزاح دائما حين يأتي الدوغمائي .. فحيث يسود الحرف تقتل الروح او تضطهد .. « واما الروح فيحيي واما الحرف فيميت » .. وثمة جماعة من الاساقفة يفسدون حتى الخمرة التي « باركها الرب » .. واما هم فتفسدهم رؤية المال .. واما الماركسيون فبوسعهم وضع مدراء لكل الاعمال الاسمنتية ، ويستطيعون تحميل مسؤولية مؤسسات الغاز والكهرباء وغيرها ، ولكن مديريهم لن يقدروا على ادارة كرم عنب .. « لان الكرمة كائن حي مثل الزهر او الطير » (ص ٢٦٢) .

وينضطر المنسنيور كيشوت الى ان يتخذ من ثوبه الكهنوتي درعا وهو يجابه المسيئين الى المقدسات الدينية بالمتاجرة بها ، مع انه يدرك ان لا جدوى منه ، اما المجابهة فلابد منها . ونشعر ان دون كيشوت لم يمت بعد .. لم تقتله « الثورة العلمية ـ التقنية ووسائل الاعلام الحديثة » انه يقاتل الاعداء من كل جنس .. وسيولد له اولاد واحفاد في كل جيل الى ابد الابدين . وستبقى قائمة مسألة نسبية الحقيقة : « الحقيقة والخيال انهما شيئان لا يسهل التمييز بينهما دوما » .

وحين يطلق رجال الحرس النار على سيارة المنسنيور العتيقة فتتحطم على جدار الدير ويخرجونه منها غائبا عن الوعي نشعر ان الامر قد وصل الى نهايته المنطقية . فهذا ما يفعله الحرف الميت دائما حين يخذله المنطق في حواره مع الروح الحي ... وينهض المنسنيور كيشوت وهو في غيبوبة

الموت ليتلو صلاته الاخيرة .. وتكون صلاة عجيبة .. ثم يلفظ انفاسه الاخيرة بين يدي صديقه ورفيق سفره الوفي .. ويفيض الالم من صدر « العمدة » كلمات رقيقة وموجعة .. وتنتهي الرواية . وتظل الاصداء تتداح اتساعا ، وتتوغل عميقا ، فتتجاوب معها مشاعرنا وافكارنا ، ونبقى طويلا نصغي ونتأمل .

وتبقى ملحوظة اخيرة حاولت طويلا ان اعرض عنها وان اتجاوزها فأبت الا الحاحا .

وان طموح الناس الى ترجمة الاعمال الكبيرة طموح مشروع بل هو واجب . فما الفائدة من ترجمة الاعمال التي لا فائدة منها ؟ والمسألة هي : ان الطموح الى العمل الكبير يحتاج الى جهود كبيرة والى طول اناة .. فليت السيد شاهر عبيد مترجم رواية « المشيور كيشوت » بذل مزيدا من الجهد في هذا السبيل .. ان الاغلاط الكثيرة في هذه الرواية الجيدة تبدو افدح لانها في عمل جيد .. واذا كان المترجم قد بذل ما يستطيع ، افما كان في وسع الجهة الناشرة ان تكلف احدا متمكنا بمراجعة النص او تدقيقه لغويا على الاقل ؟ لقد اصبح هاجسا ان ارى كتابا عربيا لا غلط فيه .. فهل سأراه أم ان المسألة اكبر من ان تحل ؟

* * *